RICARDA HUCH

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN EPIK

INAUGURAL-DISSERTATION

EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT ZU
FREIBURG I. B. EINGEREICHT ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VON

FRIEDA GOTTLIEB

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

DRUCK VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG 1914

Referent: Herr Professor Dr. PHILIPP WITKOP.
Tag der mündlichen Prüfung: 28. Februar 1914.

Kapitel II und III des eingereichten und in B. G. Teubners Verlag erschienenen Werk

INHALT

Seite

I. Die dramatischen Jugendwerke . . . . . [1]

„Der Bundesschwur", Lustspiel. S. [4]. — „Evoë!", dramatisches Spiel. S. [8]. — „Dornröschen", Märchenspiel. S. [19]. — „Das Spiel von den vier Zürcher Heiligen", Festspiel zur Einweihung der neuen Tonhalle in Zürich. S. [22].

II. Wesensbestimmung der Huchschen Kunst . . . . . [24] 1

Wirkung. S. 1 [24]. — Inhalt. S. 3 [27]. — Stil. S. 12 [35]. — Weltanschauliche Grundlagen. S. 17 [40]. — Typische Motive und Charaktere. S. 29 [52].

III. Die Romane . . . . . [61] 38

„Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren". S. 38 [61]. — „Vita somnium breve". S. 43 [66]. — „Aus der Triumphgasse". S. 50 [74]. — „Von den Königen und der Krone". S. 56 [80].

IV. Die Novellen . . . . . [88]

V. Die Romantik . . . . . [116]

VI. Gottfried Keller . . . . . [141]

VII. Die Lyrik . . . . . [149]

VIII. Die Geschichtswerke . . . . . [158]

„Die Geschichten von Garibaldi". S. [168]. — „Das Leben des Grafen Federigo Confalonieri". S. [178]. — „Das Risorgimento". S. [182]. — „Der große Krieg in Deutschland". S. [191].

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545322_0021

II. WESENSBESTIMMUNG DER HUCHSCHEN KUNST

Es ist kein seltener Fall, daß auf die Eigenheit, die Wesensart eines Künstlers überraschend scharfe, eindeutig bestimmende Streiflichter fallen gerade aus denjenigen seiner Schöpfungen, die nicht der ihm unmittelbar entsprechenden künstlerischen Sphäre angehören. Wenn hier einerseits das Negative, das, was nicht im Bereich des gegebenen Talentes liegt, in seiner Schwäche unverhüllt zutage tritt, so hebt sich auch, durch die Kontrastwirkung, das Positive, Wesensbestimmende häufig desto schärfer hervor. Es stehen hier gleichsam nackt, als unverarbeitete Elemente, die Urbestandteile der in Betracht kommenden Persönlichkeit, welche in der ihr von der Natur ihrer Begabung zugewiesenen Kunstform dem Organismus des Kunstwerks verflochten und daher weit schwerer begrifflich von ihm ablösbar sind. So haben uns die kleinen Dramen Ricarda Huchs das für ihre Eigenart Charakteristische um so deutlicher dargetan, als eben dies etwas spezifisch Undramatisches war. Es ist von vornherein anzunehmen, daß diese bezeichnenden Züge schwerer faßbar sein werden in einem Kunstwerk, wo sie nicht fremd und einzeln in einer widerstrebenden Form stehen, sondern aufgeschmolzen, in organischer Einheit verbunden sind zu einem Ganzen.

Und dies ist der erste und bestimmendste Eindruck, den wir empfangen von einem jeden der Huchschen Romane. Ihre Reihe hat bereits vor dem letzterwähnten dramatischen Gelegenheitsstück begonnen und behält, von Novellen, Gedichten und theoretischen Schriften unterbrochen, so lange die Oberhand, bis schließlich mit der Wendung zur Geschichte eine neue Linie einsetzt. Wird auch die alte Bezeichnung hier vorläufig noch beibehalten, so entspricht sie doch von vornherein dem Bezeichneten nicht mehr völlig. Der nicht historische Roman also steht im Mittelpunkt des bisherigen Schaffens Ricarda Huchs, ist die Form, deren ihre dichterische Persönlichkeit sich bis jetzt am häufigsten als Ausdrucksmittel bediente. Ihm haben wir uns zunächst zuzuwenden.

Jener Eindruck aber, in jedem dieser Romane ein für sich abgeschlossenes Ganzes zu haben, ist von einem anderen, eingangs bereits erwähnten nicht zu trennen: Ihre Gesamtheit nämlich scheint zunächst nichts weniger als ein großes Ganzes zu bilden. Verschieden im Inhalt wie in der Form, stehen die Kunstwerke spröde nebeneinander und spotten lange Zeit unseres Bestrebens, die Persönlichkeit, die sich in ihnen mehr zu verbergen als auszusprechen scheint, zu fassen. Manches, zumal in den früheren von ihnen, möchte uns auf den ersten Blick eine Handhabe dazu bieten. Aber was wir im „Ludolf Ursleu" für bestimmend und wesentlich gehalten haben, das wird uns, wenn nicht noch in diesem Roman selbst, so doch in „Vita somnium breve", wo ein an sich nicht unähnlicher Stoff durchaus anders gewendet ist, wieder aus der Hand genommen. Alle jeweils auftauchenden Anhaltspunkte lassen uns im Stich. Und vollends ist dies der Fall bei den beiden Romanen, von denen der eine, „Aus der Triumphgasse", dem letzterwähnten vorhergeht, der andere, „Von den Königen und der Krone", ihm nachfolgt. Die Elemente, die im „Ludolf Ursleu" noch eine gewisse herbe Knappheit gefesselt hielt, die in „Vita somnium breve" sich schon gelockert hatten, haben sich hier zur üppigsten Ungebundenheit befreit. Hier fließt und gleitet alles. Wir fühlen uns gar nicht erst versucht, zuzufassen, irgendein Moment halten zu wollen, um von ihm aus uns über das Ganze zu orientieren. Vielmehr eine große Bewegung, ein ewiges Auf- und Niederwallen hat jede Erscheinung und jede Idee, die es ans Licht bringt, sofort wieder verschlungen. Es ist Unendliches, was hier vor uns auftaucht. Von den Bettlern bis zu den Königen alle Höhen und Tiefen des Daseins und der menschlichen Seele. Aber alles das kommt und geht, ohne irgendeinen dauernden Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit, unsere Teilnahme zu erheben. Und diese Tatsache, die völlige Unmöglichkeit, an ein Bestimmtes, Einzelnes irgendwelcher Art anzuknüpfen, berechtigt und nötigt uns, zwei Dichtungen, die geradezu verschiedene Welten zu ihrem Thema haben, in einem Atem zu nennen. Derselbe Zug stellt die Entwicklungsgeschichte Michael Ungers und das Liebesgedicht der Galeide auf eine Stufe. Und das wirkt um so bedeutsamer, als keineswegs etwa der Stoff jemals in seiner Eigenart individuell vergewaltigt wäre; vielmehr mit hingebendster Empfänglichkeit ist jedem nachgegeben und nachgegangen bis in seine eigensten Tiefen hinein, und die Probleme, die ein jeder in sich birgt, sind so durchaus treu gesehen und hingestellt, daß man sie sich kaum in einem individuellen Bewußtsein als Einheit zusammen denken kann. Die Welt der Ent-

erbten in der Römergasse ist tatsächlich eine andere, ganz andere Welt, die uns andere Fragen stellt, mit anderen Stimmen zu uns spricht, als die, in der die Ursleuen ihr Phäakendasein führen. Und die Rücksichtslosigkeit der Leidenschaft hat in ihrer Darstellung so viel Recht und Wahrheit für sich, daß es schwer wäre, von da aus eine Brücke finden zu wollen zu der nicht weniger überzeugend gegebenen selbstlosen Entsagung. — Die ringsum abgeschlossene Ganzheit, die völlig eigene, unwiederholte Prägung eines jeden der Romane war es, was uns bei der Betrachtung als erstes in die Augen fiel. Dieser seltsamen Ungleichheit haben wir einstweilen eine nicht minder auffallende Gleichheit korrespondierend gefunden: die widersprechendsten Motive materieller und ideeller Art sind in den verschiedenen Werken gestaltet worden; doch ihr Widerspruch geht unter in der Tatsache, daß keines betont, keinem eine dominierende Stellung zuteil geworden ist. An sich bedeutungslos, weisen sie alle hin auf etwas anderes, das ihnen erst, als seinem Ausdruck, Wert und Bedeutung verleiht. Was ist dieses andere? Wenn überhaupt, so kann es sich uns nur in der letzten Wirkung erschließen.

Fragen wir uns aber danach, so muß e i n e s uns bei der gesamten vorliegenden Romandichtung zuerst ins Auge fallen. Furchtbares und Gewaltiges türmt sie aufeinander, übermenschliche Leidenschaft wie unerträglichen Schmerz und grausame Zerstörung; sie läßt uns in dunkle und rätselhafte Tiefen der menschlichen Natur schauernde Blicke tun; sie umspannt das Äußerste des Lebens und bewegt sich mit Vorliebe auf seinen Grenzen. Doch all dies Ungeheure raubt uns nicht einen Augenblick uns selber, um uns seinen Schrecken preiszugeben, sondern es beläßt uns in einer großen, wenn auch anteilvollen Ruhe. Wie Traumbilder ihrer selbst, glänzend, still und wesenlos ziehen all jene zum Teil so blutigen und abscheulichen Ereignisse an uns vorüber; aber sie ergreifen unser Herz mit der Ahnung einer geheimnisvollen und seltsamen Bedeutung. Sie sind so fern und schön wie ein Märchen, das uns nicht mit der Macht der Wirklichkeit bestürmt, doch von dem wir unwiderstehlich in sein geisterhaftes Reich mitgezogen werden.

Gehen wir dieser Traum- und Märchenwirkung einer zum Teil so eminent realistische Stoffe verarbeitenden Dichtung nach und forschen nach ihren Ursachen, so bietet sich uns zunächst eine dar, die im Stoff selber liegt: die häufige Verwendung möglicher, aber seltener und äußerster Ereignisse wirkt an sich märchenhaft. Hören wir von den Königen, welche arm, unbekannt und mißhandelt im Gebirge hausen und die in der geheimnisvollen Tropfsteinhöhle ver-

wahrte uralte Krone bewachen, das Bewußtsein ihrer glorreichen Vergangenheit im Herzen, so klingt uns das nicht anders wie eine alte Sage. Und so auch, wenn das aristokratische junge Grafenkind von der schönen, aber gewöhnlichen Stiefmutter, die ihm den „unbeschreiblichen Duft von Feinheit und Anmut" mißgönnt, grausam hingemordet wird. Oder wenn die junge Flore Lelallen, das „leichte Abendwölkchen, das ein kaum spürbarer Windhauch vom Himmel weghauchen könnte", inmitten der cholerakranken Stadt die „Bande vom heiligen Leben" gründet, die in bacchantischem Übermut sich des Daseins freuen soll, bis der Tod sie trennt. Wenn wir die Bevölkerung des Dorfes beim Vollmond auf der Wiese still und feierlich sich im Reigen drehen sehen. Unzählig sind diese fremd und seltsam anmutenden Motive, vielfach noch verstärkt durch Heranziehen von Märchen und Sagen, die gleich als solche gegeben werden. — Dazu aber kommt weiterhin und als bedeutsameres Moment die Tatsache, daß der wahre Traum sowie die ihm zu koordinierenden Zustände der Traumversunkenheit, in der Komposition einen so breiten Raum einnehmen, eine so bedeutende Rolle spielen. Und da im Traum und in der traumhaften Vorstellung die gegebenen Naturgesetze aufgehoben sind, da hier allen Möglichkeiten der Phantasie die Bahn offen steht, so vermag die Dichtung, die sich in so hohem Grade von Träumen beherrschen läßt, ohne daß sie den Anspruch auf strikteste Naturwahrheit aufgibt, sich mit dem ganzen phantastischen Reiz des Märchens zu schmücken. Alle Nuancen des Übernatürlichen, von der leisen, geheimnisvollen Ahnung bis zum Schauerlichen, Unheimlichen, wovon das Blut erstarrt, stehen ihr zur Verfügung, und dennoch bleibt sie in jedem ihrer Teile natürlich. Schon hier zeigt sich eine sehr merkwürdige Mischung und Verbindung zweier wesensfremder Prinzipien, nach deren Ursachen tiefer zu suchen sein wird. „Aber ich gedenke ihrer noch oft, und zuweilen am Abend wähne ich das luftige Seelchen auf einer Felsenkante am Berg gegenüber halb sitzen, halb schweben zu sehen, weiß wie Mondschein, und mir sehnsüchtig zunicken, bis es sich auflöst und schwindet und als ein goldener Tropfen leise klingend wieder hinab fällt in den schwarzen, grundlosen Brunnen der Vergangenheit." So sagt Ludolf Ursleu von Flore Lelallen, und diese seine Vorstellung von der Toten berührt uns so „wirklich" wie vorher seine Erzählung von der Lebenden. In der Tat ist die psychische Innerlichkeit in jeder Form ganz auf die gleiche Stufe gestellt, mit demselben Wirklichkeitsakzent versehen wie die materielle Wirklichkeit. Mit einem kräftigeren sogar, denn während von ihr die Be-

gebenheit sehr vielfach abhängig gemacht wird, Stimmungen die häufigsten Handlungsgründe abgeben, ist sie selbst ganz unabhängig. Als die Maielies sich auf der Reise zu Lasko befindet, da wird ihr plötzlich, ohne jede äußere Veranlassung, das Geschehene offenbar; „sie wußte auf einmal, daß er tot war, und nicht der Anblick des Toten hätte ihr mehr Gewißheit geben können". Wenn aber hier die Stimmung, obgleich kausal selbständig, doch wenigstens mit den Tatsachen übereinstimmt, so tritt diese freie Bedeutung des Innenlebens noch mehr hervor bei den Stimmungen, die gar nicht vorhandenen Zuständen entsprechen. Ehe Lasko weiß, daß der angenommene Sohn seines Hauses mit dem Kind der Moga identisch ist, heißt es von ihm: „er empfand in ihrer Seele die Bitterkeit, die darin lag, daß sie aus Armut das eigene Kind meiden und ein fremdes warten müsse". Minutiös ausgemalt ist eine solche, mit den Tatsachen in Widerspruch stehende Seelenverfassung in der Novelle „Der arme Heinrich", da der Ritter glaubt, daß er das tote Liebheidli als Geist vor sich habe. Das Gedachte, Geschaute, Geträumte hat seine eigene Wirklichkeit, die von den materiellen Geschehnissen nicht nur nicht beeinträchtigt werden kann, sondern gleichberechtigt neben ihnen steht und sich ihnen mischt. Wenn Hugo von Belwatsch in der Straße, in der noch eben ihre alltäglichen Bewohner gegangen sind, von den unsichtbaren Scharen der Toten umflattert wird, so ist das nicht einmal eingeführt mit einem „ich wähnte", „ich glaubte", „ich träumte", oder irgendeinem anderen subjektiv einschränkenden Ausdruck, sondern ganz so wie jede andere natürliche Begebenheit. Auf das seltsamste wird dies nach Außenkehren von etwas Innerlichem dargestellt in dem Traumspiel Michaels und seiner Freunde. Hier ist das Andere, Nichtseiende nicht mehr individuelle Vorstellung irgendwelcher Art, die doch immer als in der subjektiven Innerlichkeit beharrend gedacht werden konnte, sondern hat Besitz genommen von einer ganzen Gesellschaft und erhält dadurch eine unheimliche Objektivität; sie begegnen sich in der Unterwelt, sie haben alles Materielle abgestreift, unwiderstehlich getrieben, wie unter einem magischen Zwang, müssen sie einander ihr innerstes Sein offenbaren; fern und versunken ist ihnen die Erde, auf der ihre Körper wandeln, ja ihre eigene körperliche Existenz. Und uns, die wir dem zuschauen, nicht minder. Auch für uns lösen sich ihre Gestalten, mit dem Boden, auf dem sie stehen, auf, die festen Konturen der Tageswelt verschwimmen, und wir fragen uns verwirrt: Was soll hier Wahrheit sein? was Spiel? was ist gedacht, gefühlt, vorgestellt und was „ist"? Diese Menschen selber wissen es jedenfalls am wenig-

sten: Wir sehen den kleinen Lasko vor einer Phantasiegestalt, die er sich selbst ausgedacht hat, um den Vater zu betrügen, sich wochenlang in namenloser Angst verzehren, über die ihm der Vater vergeblich fortzuhelfen sucht: „es waren glückselige Stunden," sagt er, „wo ich in der Hut meines Vaters durch das behagliche Dunkel ging, mein Spitzbubenherz voll Frieden und Furcht, vor dem eingebildeten Gespenst sowohl wie vor dem Zorne meines Vaters, wenn er dem großen Betrug auf die Spur käme". Noch weiter geht die Aufhebung aller materiellen Schranken da, wo die Personen über ihre gesamte Existenz mit Vergangenheit und Zukunft hinaus noch ein anderes Leben in ganz anderen Zeiten und Verhältnissen jeden Augenblick zur wirklichen Gegenwart erheben können. In der Tat hat die vollkommene Freiheit von jeder leiblichen Beschwerung und Begrenzung, das dämonische Geisterdasein, das diese dichterischen Gestalten charakterisiert, zur ganz natürlichen Folge, daß ihre Seele nicht nur im gegenwärtigen Leben, sondern auch jenseits desselben sich nicht an einen Leib gebunden weiß, vielmehr frei über alle Daseinsmöglichkeiten verfügt. Ganz auf diese Voraussetzung aufgebaut ist das kleine Fragment „Aus Bimbos Seelenwanderungen", das unter ihrem Deckmantel einen wahrhaft berauschenden Funkenregen der Phantasie versprüht. Gleichwohl wirkt hier, wo sie nur mit wenigen einrahmenden Worten gegeben ist, die Geschichte im übrigen aber eine ununterbrochene Einheit darstellt, die Voraussetzung in ihrer Eigenart nicht so stark als da, wo sie in einen großen Zusammenhang verwoben auftritt. Wenn Lasko zu erzählen beginnt: „ich war damals (vor etwa 500 Jahren) der Sohn eines sehr reichen Kaufmanns", oder beschreibt, wie er den Pfarrer Nepomuk vor einem Jahrhundert bereits als Geistlichen gekannt habe, und dies mit derselben Selbstverständlichkeit, mit der er seine Kindheitsabenteuer vorträgt, so kann man sich eines leisen Grauens, des Schwindels, den das plötzliche Schwanken der festen Erde unter unseren Füßen hervorruft, nicht erwehren. Wir haben hier nach keiner Seite hin eine sichere, greifbare, körperliche Grenze mehr. Traum ist Wirklichkeit, Wirklichkeit ist Traum geworden.

Diese auflösende Tendenz, vor der alle Schranken zwischen Leiblichem und Geistigem zum durchsichtig-dünnen Schleier zusammenschrumpfen, geht noch weiter. Wenn Lastari, der den kleinen Lasko grausam schlägt, weil er ihn unschuldig fragt, ob er durch den Verkauf der Krone zum reichsten Mann der Welt werden könne, später Grottenwärter werden und die Krone den Reisenden für Geld zeigen will — wenn derselbe bei seines Kindes Erziehung vornehmlich und

mit allen Mitteln auf die Entwicklung von „List, Schlauheit und Geistesgegenwart" hinarbeitet, ihm zuweilen Strafen zuerteilt, geradezu zu dem Zweck, damit es lerne, sich ihnen zu entziehen, und es verachtet hätte, wenn es sich bei tagelanger Hungerstrafe nicht noch etwas dazu zu verschaffen gewußt hätte, und dann doch, dem Diebstahl seines anderen Kindes gegenüber, in fassungsloses Entsetzen gerät — wenn die Maielies, deren Leben an dem Kinde gehangen hat, und die einzig noch darauf wartet, es wieder zu sehen, als sie vernimmt, es sei in erreichbarer Nähe, davon berührt wird „wie von einer fremden Sache, die für sie nicht in Betracht käme", wenn Rose, das freie Götterkind, das die Schmerzen der liebegebundenen irdischen Frauen nicht begreifen kann, zur aufopfernden Mutter ihrer Kinder wird, und die kluge, stolze Verena zum demutsvollen Beichtkind eines mittelmäßigen Pfaffen: so wankt unsere Grundvorstellung von diesen Menschen. Wir möchten ihre Hand fassen und fragen: wer — was bist du denn, wenn alles das, worin dein Wesen zu bestehen schien, dir plötzlich abhanden kommen kann? Eine Frage, auf die sie wohl schwerlich Antwort geben könnten. Denn sie selber kennen sich nicht, sie harren mit einem Gemisch von Angst und Staunen jedes Momentes, der ihnen ihr Wesen enthüllt und erschafft. Sie sind sich selbst wie anderen im tiefsten Sinne unberechenbar. Ein willenloses Etwas, ein gestaltloser zerflatternder Nebel, dem der Augenblick, wie er kommt und geht, seine Form aufdrückt und wieder entzieht. Wir fühlen uns hier lebhaft erinnert an die Personen der Erstlingswerke, die durch eben diese Eigenschaft, den Mangel an einem festen, beharrenden Charakter, in ihrer Tauglichkeit als Dramenfiguren so sehr beeinträchtigt wurden. Aber wie einfach, wie unkompliziert und leicht umgrenzbar erscheinen doch jene im Gegensatz zu diesen! Lasko, das charakteristischste Kind dieser eigenartigen Muse, der Jüngling mit dem „allbeweglichen Herzen", wie ein gaukelndes Phantom, eine windbewegte Welle, wechselt er vor unseren Augen unaufhörlich die Gestalt seiner Seele. Es ist keine Möglichkeit, sein Verhalten in dieser oder jener Lage aus einem Gesamteindruck seiner Persönlichkeit auch nur im allerentferntesten voraus zu konstruieren. Ein eben noch tiefes Glücksgefühl in ihm wird durch den Fall eines welken Blattes verscheucht. Während er neben dem einzig geliebten Mädchen steht, senkt sich plötzlich, ohne daß er ahnt, woher, ein drückendes Gefühl von Kälte und Fremdheit auf sein Herz; es ist ihm zumute, als würde er sie nie wieder sehen, und das bereitet ihm keinen Schmerz; erst da er sie verlassen, zieht es ihn wieder zu ihr zurück. Weit fort in stür-

mischer Erregung tragen ihn die Gedanken während seiner Hochzeitsfeier; diese Augenblicke, die ihm das ersehnte Glück bringen, finden ihn elender als jemals. Da er sein Weib bei einem Abschied an sich drückt, fühlt er sich „seltsam unempfindlich"; erst als der Eisenbahnzug ihn von ihr fortträgt, wird ihm zumut, „als entferne er sich von der Heimat seines Herzens und dem Liebsten, was er habe". Voll Wut und Mordgedanken hat er sie und das Kind verlassen; voll Sehnsucht und Liebe ruft er beide nach kurzer Zeit zurück. Die Mitteilung, daß sein Vater vor den Häusern singe, hat ihn mit „trostlosem Gram" erfüllt; da er ihn bald darauf bei dieser Tätigkeit antrifft, horcht er zu, „beglückt und beruhigt wie ein Kind, das betet". Und vollends Lasko, der vor 500 Jahren mit einem „geckenhaften und leichtfertigen Lächeln" der Geißelung seiner Geliebten zusah, dessen Worte grausam „wie vergiftete Pfeile" verletzen, was hat er zu tun mit dem Lasko, den der Anblick von Schmerz und Elend im Innersten bewegt, der sich der verkrüppelten Stiefschwester, den armen Spitalkindern mit selbstlosester Unermüdlichkeit hingibt! Sehr bezeichnend für diese Art der Menschenschilderung ist die besonders späterhin ausgebildete Gewohnheit der Dichterin, jeder Gestalt vor ihrem ersten Auftreten eine knappe, prägnante Charakteristik vorauszuschicken — gleichsam um eine gewisse Substanz von vornherein festzulegen, zu der wir uns im weiteren Verlauf stets wieder zurückwenden können. Denn vergebens suchen wir aus den einzelnen Verrichtungen dieser Menschen einen substantiellen Charakter zu erkennen, aus dem jene mit organischer Notwendigkeit hervorgingen. Was sich hier vor uns abspielt, das ist eine stetige Stimmungs- und Handlungsfolge ohne eigentlichen Träger, Eigenschaften, aber kein Ding, an dem sie erscheinen, stets wechselnde Zustände, ohne eine identische Persönlichkeit. Wenn die körperliche Existenz unterging in der seelischen, so ist uns nunmehr auch diese in dem Moment, da wir sie ergreifen wollen, zerflossen. Alle Konturen haben sich aufgelöst. Was uns Substanz zu sein schien, selbständiges, beharrendes Etwas, das erweist sich als das momentane Ergebnis einander bindender und hemmender Kräfte, und ist, mit einer Verschiebung des Verhältnisses dieser Faktoren, sofort wieder dahin. Diese impressionistische Art der Charakterschilderung entspricht einer tiefen Überzeugung der Künstlerin; das deutet sie selbst an in einem späteren theoretischen Werke, wo sie sagt: „Ja, läßt sich eine Persönlichkeit überhaupt fest umschreiben? Vielleicht kommen wir dazu, weil wir von Minute zu Minute lebend uns selbst ausgeben, uns selbst zu verleugnen, wähnend, daß keine

Form unser sei als eine solche, die sich jeden Augenblick entstelle und vergehe, daß es also mit den Wellen der Zeit verfließende Seelen gebe, kein Ich, das alle die zerrinnenden Teile eines Lebens zusammenfasse und aus der Vergangenheit immer sich selbst gleich in die Zukunft blicke."

Aber müssen wir uns damit begnügen? Geben diese Kunstwerke wirklich nur „zerrinnende Teile" von Menschen, ohne jegliche Einheit? Das verlangt die Überzeugung der Künstlerin doch nicht. Vielmehr fügt sie den soeben zitierten Worten folgende hinzu: „Indessen diese trostlosen Zweifel widerlegt ein Gefühl, das wir von uns selbst haben, wie auch von denen, die uns nahe stehen, und vor allem von denen, die wir lieben. Dem Grundgefühl, das wir von einem Freunde haben, ordnen wir ohne zu schwanken alles unter, was andere, ja was wir selbst gegen ihn vorbringen könnten, überzeugt, daß alle Bruchstücke seines Lebens in den einen Grundriß seines Wesens sich müssen einfügen lassen, den wir im Herzen haben." Und dem entsprechen die Menschen, die sie bildet. Das Bleibende, das, was dem stetigen Wechsel von Zuständen jeweils eine Art Einheit verleiht, ist ein bestimmtes Gefühl, das einer jeden solchen Folge anhaftet, und das sie in anderen erweckt. So wie die endlos wechselnden Töne auch nur durch ein solches im Rhythmus sich darstellendes Grundgefühl in uns zur Einheit der Melodie gelangen.

Und dieser sich unwillkürlich aufdringende Vergleich ist mehr als ein solcher, er bezeichnet vielmehr genau das hier vorliegende Verhältnis. Surja, „die Eigenwillige", das Kind, das mit herrischen Worten den gefangenen Vater befreit, selbständig ihm den kleinen Bruder entführt und sich und ihn erhält, und Surja, das geheimnisvolle Mädchen mit dem „furchtsamen Weh" im Angesicht, das immer so aussieht, „als bedrängten und quälten sie die Angelegenheiten der Tageswelt" — wir vereinigen solche Bilder niemals in den festen Umrissen einer beharrenden Gestalt. Aber es ist ein bestimmter, unverkennbarer Rhythmus, der beginnt und stets gleiche Saiten unseres Gefühls in Schwingung versetzt, sowie der Name Surja fällt — der Name, der hier und überall in diesen Romanen, wie Galeide und Heileke, Vittoria, Galanta, Pasquale, selbst schon wie ein Ton Musik die Seele berührt und für die ihm zugehörende Melodie stimmt. Ewiges Werden, dem kein Sein zugrunde liegt, das aber durch das Gesetz des Rhythmus gehalten wird. Und so wie dieser eine jede Einzelerscheinung des Kunstwerks in ihren unzähligen Verwandlungen den anderen gegenüber bestimmt und abgrenzt, so ist er es auch, eine höhere rhythmische Harmonie, wodurch das

Kunstwerk an sich, in der oft unabsehbaren Mannigfaltigkeit seiner Teile, die sich mit willkürlichster Freiheit über jeden zeitlichen, räumlichen oder sonstigen Zusammenhang hinwegsetzen, zu einem Ganzen erhoben wird. So ist es zuletzt auch einzig ein solcher Rhythmus, als der Ausdruck eines zutiefst liegenden Grundgefühls, welcher der gesamten vorliegenden dichterischen Produktion, die sich bisher durch nichts vereinigen ließ als durch die negative Unmöglichkeit, irgendeiner ihrer zahllosen Prägungen die beherrschende Stellung zuzuweisen, eine positive Einheit verleiht. Nicht das Auge des Epikers, das still beobachtend auf den Erscheinungen ruht und sie in plastischer Dinghaftigkeit nachbildet, steht hinter diesen Dichtungen. Sie stellen sich uns insgesamt dar als das Zutagetreten von etwas Innerlichem, das die Erscheinungen ergreift und benutzt, um sich an ihnen zu realisieren, sie eben damit aber auch in ihrer objektiven Eigenbedeutung aufgehoben hat. Wackenroder spricht von einem Strom in der Tiefe des menschlichen Gemütes, dessen Verwandlungen die Sprache in fremdem Stoff zähle, nenne und beschreibe; die Musik aber ströme uns ihn selbst vor. So geschieht es auch hier. Erscheinung, Gestalt wird stets wieder überflutet und hinweggeschwemmt von dem Strom, dessen Drängen den Umweg über jene nicht ertragen kann. „Man ahnt einen unergründlichen Gehalt in den Worten und möchte ihn fassen; aber zugleich hauchen sie eine Musik aus, der man sich mit geschlossenen Augen hingeben möchte, ohne zu untersuchen.“

Trotzdem geht es nicht an, diese Dichtungen bedingungslos in das Gebiet des „musikalischen Romans“ zu verweisen. Sie sind durchweg versetzt mit einem Element, das in dieser Sphäre fremdartig genug anmutet, dessen Vereinigung mit dem musikalischen Grundcharakter aber erst die vollendete Eigenart des Ganzen hervorbringt. Es zu bestimmen, müssen wir uns erinnern, von welchen zwei entgegengesetzten Punkten dies Talent seinen Ausgang genommen hat. Neben dem Renaissancedrama, wo die Gefühlswellen sich über alles Einzelne und Greifbare fort ergossen, stand das Erstlingslustspiel mit seinem verstandeskühlen Erfassen der Erscheinungswelt in allen ihren Ecken und Kanten, mit dem genau abwägenden Blick für alle ihre Verhältnisse. Und wie wir die Linie, die von „Evoë!“ aus ihren Anfang nimmt, einstweilen in der Prosadichtung, freilich unendlich vertieft und verfeinert, wiedergefunden haben, so hat auch die andere von dem Lustspiel herkommende sich fortgesetzt — nicht allein in eigenen novellistischen Stücken, wovon noch zu reden sein wird, sondern auch, als untergeordnete Be-

stimmung, in die in der Hauptsache musikalisch zu verstehenden Romane hinein. Wenn das Urbild des rein musikalischen Romans, der „Hyperion", in allen seinen Bestandteilen — seiner Natur, seinen Menschen und Ereignissen — soweit es das widerstrebende Material des Wortes erlaubt, verharrt in einer musikalischen Allgemeinheit, wenn es hier lediglich nur Melodie ist, die, bildlos und begriffslos, als Sendbote einer fremden, von jenseits der Erscheinungen kommenden Macht an unserem Innern rüttelt, so finden wir in Ricarda Huchs Romanen vielmehr ein nahes und nächstes Verhältnis zur Erscheinungswelt, ein blitzschnelles Auffassen ihrer kleinsten, verborgensten und flüchtigsten Züge. Das tritt vor allem in ihrer Menschenschilderung zutage. Die Menschen ihrer Werke sind so wenig beharrende Gestalten wie die des Hyperion, sie haben, ebenso wie diese, ihre lebendige Einheit nur in der rhythmisch gebundenen Differenzierung eines musikalischen Grundgefühls. Doch was dort reine, allgemeine Stimmung bleibt, das ist hier zersplittert in eine Unmenge subtilster Einzelbeobachtungen, das resultiert aus der Zusammensetzung kompliziertester psychologischer Verhältnisse. Um nur ein Beispiel aus unendlich vielen herauszugreifen, so ist die Charakteristik des Jurewitsch, des Pfarrers der Triumphgasse, ein Meisterstück schärfster Zerlegung kaum mehr faßbarer Seelenregungen. Wenn die musikalische Einheit des Ganzen dem Hyperion zu vergleichen ist, so fühlen wir uns bei dieser psychologischen Eindringlichkeit weit eher erinnert an ein anderes, charakteristisch davon verschiedenes Werk der Romantik, an Friedrich Schlegels „Lucinde". Was im eminenten Sinn für die Menschen gilt, das bezieht sich aber auch auf alle anderen Bestandteile der Huchschen Romane. Man könnte hier der Dichterin eigenes, oben angeführtes Wort über Novalis wiederholen, aber mit umgekehrter Betonung: Immer haben wir die Melodie, die uns verlocken will, ihr mit entrückten Sinnen zu lauschen, wie Stimmen aus einer anderen Welt — aber immer wird gleichzeitig das Nervensystem getroffen und in Tätigkeit versetzt von einer Fülle unaufhörlicher und feinster Reize. Dazu kommt ferner, daß diese Dichtung die Probleme, die sich aus den verschiedenen Kombinationen der Wirklichkeitselemente ergeben, die Möglichkeiten des wertenden Verhaltens, welche das Subjekt dazu einnehmen kann, so scharf gesehen, so treu gestaltet hat, wie die Einzelheiten der Wirklichkeit selber. In die musikalische Einheit ist demnach nicht nur die unendliche Vielheit der Erscheinungswelt an sich aufgenommen, sondern auch alle die Beziehungen, welche der menschliche Intellekt zwischen deren Bestandteilen herstellt. Damit

ist die Verflechtung zweier an sich unvereinbarer Kunsttendenzen noch enger und komplizierter geworden. Dem entspricht die Wirkung. Wenn gesagt worden ist, daß sie vor allem ausgeht auf ein traumhaft-stimmungsmäßiges Entrücktsein, so muß diese Bestimmung jetzt eine Ergänzung finden: Zwischen das Zusammenfassen des gesamten Wesens zur gefühlsmäßigen Reaktion auf die Musik des Ganzen treten beständig gereizt und gelockt unsere Einzelkräfte — die Einbildungskraft, die jene Reize gestalten, als Ding, als greifbares Etwas vor sich hinstellen will, der Verstand, der ihre Beziehungen fassen, ihre Probleme ergründen, zu ihren Wertgesichtspunkten Stellung nehmen möchte. Aber das ist unmöglich. Ehe wir von einer Einzelheit irgendwelcher Art auch nur eine deutliche Erkenntnis gewonnen haben, ist sie schon entschwunden, fortgeführt von dem Strome, der sie in unaufhaltsamem Zuge mit sich reißt, wie spielende und verwirrende Lichtreflexe auf seinen dunklen Tiefen.

Der Inhalt selbst hat uns damit bereits eingeführt in die Betrachtung dessen, was, nach Schopenhauer, die „Physiognomie des Geistes" darstellt: In dem Stil eines Kunstwerks haben wir die einheitliche Erscheinung dessen, was seine inhaltlichen Bestandteile uns nur stückweise ahnen lassen — die Gestalt seiner Seele. Insbesondere muß dies der Fall sein bei einer Dichtung, deren letzte Wirkung musikalischer Art ist, die also ihren Schwerpunkt durchaus in das stilistische Moment verlegt. Unterziehen wir nunmehr den Stil dieser Romane einer losgelösten Untersuchung, so fällt uns als erstes das auf, was auch die Betrachtung der inhaltlichen Elemente zunächst ergeben hat: bis zu welchem Grade dem Objekt die gegenständliche Wucht, die körperliche Schwere abgestreift ist. In der Tat, jene musikalisch begründete Tendenz zur Verflüchtigung des Festen und Gestalteten, die wir bei der Zergliederung des Inhalts zurückführen konnten auf das Verfließen der Körperwelt im Seelischen, die Auflösung auch des Seelischen als Substanz in wandelbaren Zustand, erweist sich nunmehr in solchem Maße als Gesetz des Stils, daß man sagen kann: würden auch die märchen- und traumhaften Bestandteile des Inhalts geradezu aus der Dichtung ausgeschieden — ihre Wirkung würde dennoch gleich Traum und Märchen sein. Das ergibt ohne weiteres schon die Tatsache, daß uns die mehr als realistischen Geschehnisse der Römergasse nicht anders berühren als die Geschichten, die Lasko von seinen sagenhaften königlichen Ahnen oder aus seinen Präexistenzen erzählt. Eines wie das andere, sobald es eingetaucht ist in das rhythmische Element dieser Sprache, entsteht daraus verwandelt, seiner sinnlichen Qualitäten entledigt,

seiner materiellen Wirkungsfähigkeit beraubt. Ihr unaufhaltsamer Fluß, der nirgends sich steigert, nirgends zögert, keine mitreißenden Höhepunkte und kein schwer lastendes Nachlassen kennt, schaukelt alles, Größtes und Kleinstes, mit gleicher Ruhe auf seinen Wellen. Auch das Ungeheure wird vorbeigeleitet, so sacht, so unauffällig, mit solcher ruhigen Selbstverständlichkeit, daß es niemals als solches uns zum Bewußtsein kommt. Charakteristisch dafür ist die geradezu zum Stilprinzip erhobene Gewohnheit, das Fürchterlichste und Unerwartetste, das, was, als wirkliche Begebenheit gedacht, niederfallen müßte, wie ein Keulenschlag, am leisesten einzuführen, womöglich etwa in einem Nebensatz. Wir sind imstande, an der Hand von Beispielen nachzuweisen, daß dieser Eigenart eine durchaus bewußte künstlerische Überzeugung zugrunde liegt. Den gleichen Ereignissen, die in der wissenschaftlichen Feststellung des Risorgimento mit den Akzenten der Teilnahme und des Schmerzes versehen sind, ist in der darauffolgenden dichterischen Darstellung dies Pathos gänzlich genommen. In dem ersteren Werke spricht die Dichterin, indem sie anspielt auf Teresas während der Gefangenschaft ihres Gatten erfolgten Tod, von ihrem „das Herz zerreißenden Schicksal"; ferner davon, daß die Zerstörung des bedeutenden Freundschaftsverhältnisses uns „schmerzlich berührt"; daß sich, nach der Kunde vom Tod seiner Frau und der Trennung von dem Gefährten, über die einsamen, langen Tage Confalonieris eine Dunkelheit legte, „die man kaum noch den Mut hat sich vorzustellen". In dem Roman wird das erste Ereignis berichtet mit den Worten: „Um diese Zeit lebte Teresa nicht mehr"; von dem zweiten heißt es: „Als er nach einiger Zeit dennoch einen dicken Brief erhielt, dessen Aufschrift von Alexanders Hand war, zögerte er kaum einen Augenblick, bevor er ihn zurückschickte, ohne ihn eröffnet zu haben"; und jene Kerkertage des Grafen werden ohne jeden persönlichen Zusatz einfach und sachlich beschrieben. Dies Stilprinzip, das sich an den vorliegenden verhältnismäßig späten Werken unmittelbar als solches feststellen läßt, findet sich indessen schon bei den frühsten vollkommen ausgebildet. Hugo von Belwatsch, der Erzähler der Triumphgasse, berichtet von einer Begegnung mit dem kleinen Berengar und beschreibt deren nähere Umstände; dann fügt er hinzu: „aber, wie schon gesagt, ging dies alles jenseits meiner Aufmerksamkeit in mir vor, und es fiel mir erst wieder ein, als ich von der Ermordung des unglücklichen Kleinen hörte . . ." Die ganze ihr Leben zerstörende Trennung Roses und Michaels ist hineingepreßt in den Satz: „Als sie in die Halle eintraten und sie an der Uhr sah, daß er noch

mitkommen könnte, wenn er keine Zeit verlöre, drehte sie sich rasch um und ging fort, während er zum Schalter eilte." Und jenes ergreifendste Beispiel, die Worte, die ein Entsetzen in ein wehmütigliebliches Ereignis verwandeln: „Ja, sie lachte ihn aus, den Kasper; aber was kostete es sie? Ihr ganzes herrliches junges Leben, das unwiederbringliche! Denn noch war der freundliche Silberlaut ihrer Stimme nicht verklungen, da lag sie schon tot zwischen den blühenden Lilien auf dem Beete vor unserem Hause." — Und wie verhält sich zu dieser lautlosen Einführung die Darstellung selber? „Sie lag tot zwischen den Lilien" — das ist der Eindruck, den wir von einem durch den Sturz aus dem Fenster zerschmetterten Menschen erhalten. Es liegt viel, sehr viel in den wenigen Worten: Sie geben uns einerseits die Tatsache, und zwar in geradezu abstrakter Kürze und Prägnanz, und sie führen andrerseits zartesten und tiefsten Stimmungshauch mit sich; was das Ereignis an Gefühlen zu wecken vermag, seine ganze, schmerzliche Bedeutung, ergreift uns aus ihnen. Aber es fällt ihnen nicht ein, uns dies Ereignis selbst, in seiner krassen Abscheulichkeit, sichtbar vor Augen zu führen. So auch bei Antonietta aus der Römergasse, die desselben gräßlichen Todes stirbt: „. . . . . es konnten von dem Augenblick an, wo sie die Schwelle betrat, bis sie sterbend davor lag, höchsens 2 Minuten vergangen sein. Die Menschen, die herzueilten und sich über sie beugten, sahen, daß sie die Augen noch einmal weit öffnete, dann kam ein leises, kurzes Aufschluchzen und dann nichts mehr." Relativ am deutlichsten ist der Ausdruck bei dem kleinen Berengar: „. . . . dessen mißhandelter Leichnam in einem so abschreckenden Zustande war, daß er dem Publikum vorenthalten werden mußte." Doch auch hier wird uns einfach knapp zusammenfassend gesagt, daß der Zustand abschreckend war, keineswegs aber wird dieser abschreckende Zustand greifbar vor uns hingestellt. Die Begebenheit an sich, die in dieser sprachlichen Kürze stets schon das konzentrierte Ergebnis unzähliger zusammenwirkender Umstände ist, und andererseits ihr Stimmungsgehalt, nicht aber eine Wirklichkeitstäuschung von seiten dieser Umstände selber — das ist es, worauf diese Sprache ausgeht.

Damit aber haben wir bereits neben dem musikalischen auch das andere, entgegengesetzte Moment, das jenem subordiniert diese Dichtung bestimmt, im Stile wiedergefunden. Er zeigt uns die beiden widerstreitenden Richtungen in einer sehr interessanten Verschmelzung. Wenn die ersten Schauspiele, wie im Inhalt, so auch bezüglich der Sprache einen zwar noch nicht sehr vertieften, aber merkwürdig unvermischten, reinen Ausdruck jener zwei verschiedenen

Seiten dieses Talents darstellten, so haben in den Romanen die beiden sprachlichen Linien eine Art von Verbindung eingegangen: das feine, kühle Bezeichnen schwieriger Zustände und die eruptive Gefühlsoffenbarung sind ins Einvernehmen gesetzt. Diese Sprache, mit der differenzierten und beziehungsvollen Verschränkung ihrer Perioden, in denen stets eine Vielheit von Elementen mitschwingt, mit den langen, zusammenhängenden Abschnitten, sie umspannt die größten Weiten, dringt in alle noch so schwer zugänglichen Tiefen ein. Doch niemals bildet sie ihren Gegenstand unmittelbar, stofflich, körperlich nach. Alles, was sie ergreift, das faßt sie in seinen verzweigtesten Beziehungen, wie sie nur der höchst reizbaren Einfühlung zugänglich sind, löst diese in sich auf und gewinnt aus ihrer Gesamtheit den letzten, zartesten Gehalt des Objektes. Dieser ist es alsdann, der uns geboten wird — nicht die Rose, wie die Natur sie erschaffen, sondern „ein Tropfen Rosenöl, der, aus Hunderten von Rosen herausgepreßt, das Süßeste darstellt, das nach Vertilgung des Vergänglichen übriggeblieben ist". Infolgedessen begegnen uns hier wieder häufig die von „Evoë!" her bekannten Bilder, die ihr Objekt so weit von der greifbaren Gegenständlichkeit entfernen, als sie seine Stimmungswirkung verstärken — aber durch feinstes Eindringen außerordentlich differenziert und vertieft. Auf einen gelassenen Bericht hin, der von weittragenden äußeren und inneren Vorgängen das Endresultat in wenige Sätze zusammenfaßt, scheinen sie plötzlich, wie ein jäher Lichtstrahl, das Ding, von dem die Rede ist, zu erschließen, so daß durch die verglühende Gestalt sein Innerstes in wunderbarem und überraschendem Farbenzauber leuchtet. „Sie kam herein wie ein Ton Musik, der in Gräber dringt und die entschlafenen Seelen in das silberne Licht seiner Traumwelt zieht. In dem rauchdunkeln Raum glühten ihre großen goldbraunen Augen wie Topase: sie überglänzten einen, als wollten sie nur liebkosen, und brauchten, unerforschlich und allwissend, nicht zu beobachten. Ihr Gehen war Gleiten, ihr Sprechen wie Singen an der Wiege; nichts war laut an ihr, und sie mahnte mich an kleine, nächtliche Tiere, die sich bei Tage verbergen und in der Dunkelheit so zart vorüberhuschen, daß der, den ein Blick aus ihren lichtzeugenden Augen trifft, sich vor der geisterhaften Gegenwart bekreuzigt. Auch schwebten über diesen Augen kurze dunkle Brauen wie gebrochene Schwingen heimatsuchender Vögel, und ihr Mund schien durch eine leichte Neigung nach unten zum Weinen geneigt, so daß es immer aussah, als bedrängten und quälten sie die Dinge und Angelegenheiten der Tageswelt. Aber das furchtsame Weh in ihrem

blaßbraunen Angesicht verrann in Glanz und Glück, wenn sie lächelte, was oft geschah, denn ihre Lippen waren wie Wasser, das der gelindeste Anhauch kräuselt. Dann hoben sich die Wangen ein wenig gegen die Augen, so daß die Öffnung des Lichtbrunnens verschmälert wurde und die goldene Quelle das süße Gesicht überströmte." Was hier gegeben ist, das sind nicht die Umrißlinien einer festen Gestalt. Es ist ein blitzartiges Aufleuchten von Reflexen, die sinnliche und seelische Nuancen in einen Eindruck fassen, zusammenfließend in einer fernen, unendlich süßen Melodie. Markanter noch tritt diese Art der sinnlich-seelischen Nuancierung, mit dem letzten Resultat einer musikalischen Stimmungswirkung, hervor, bei an sich unbeseelten Dingen. „Die kleinen Dampfschiffe, die in der Umgebung verkehrten, trugen verschiedenfarbige Lampen an der Seite, und die Knaben machten sich Orakel daraus, was für ein Licht ihnen zugewendet war. Das rote bedeutete Liebe, das gelbe Ruhm, das grüne Frieden. Das rote ruhte in der blauen Nacht wie das ewig brennende Herz eines großen Liebesheiligen im Schreine; das gelbe lachte wie die Sonne und schmetterte wie Trompeten, und das Wasser, in dem es sich spiegelte, kochte; das grüne erregte Sehnsucht und Tränen." Wo es aber vornehmlich abgesehen ist auf den äußeren sinnenfälligen Gegenstand, da kommt eine Beschreibung zustande, wie etwa die folgende: „. . . . . indem ich so über mich in die verknoteten Ranken sah, vermißte ich den Himmel, auf den nirgends ein Durchblick war. Nur die schlanken Sonnenstrahlen schossen, wie von einem jenseitigen geschliffenen Diamanten geworfen, hindurch auf die braungrünen, faulenden Stämme und hinunter auf das wuchernde Moos. Ich wußte mir nicht anders zu helfen, als daß ich meine Pistole nahm und mitten in das dicke Dach hineinschoß; und nun war es, wie wenn eine Knospe sich öffnet und zum ersten Male die sonnige Luft in den dumpfen Kelch einströmt, oder wie wenn der Fels, vom Zauberstabe berührt, aufspringt und kühles Wasser daraus hervorrauscht. Nur ein kleines Stückchen Himmel war sichtbar geworden, aber die blaue Leuchtkraft war so stark, daß es schien, als hätte ich mitten hinein getroffen, und der Äther selbst strömte als ein goldenes, unkörperliches Blut aus der schmerzlosen Wunde. Augenblicklich stürzten sich mehrere Vögel in die funkelnde Strahlenkaskade, um zu baden, schrien und fächerten mit den Flügeln, um die goldenen Tropfen aus dem Gefieder zu schütteln." Selbst ein Bild wie das letztere, das sinnliche Reize geradezu häuft, ergibt dennoch in seiner Gesamtheit kein sinnenfälliges Ganzes; es stellt nicht die Situation vor uns hin, aber es zwingt uns, sie zu emp-

finden — läßt sie mit prickelnder Intensität von unseren Nerven Besitz nehmen. Überall haben wir die Häufung frappierend feiner Einzelzüge, die durch das ihnen im Grunde so fremde Gesetz des Rhythmus gebunden sind. Eine eigenartige Mischung von extrem verstandesmäßigen und extrem gefühlsmäßigen Elementen, von Kälte und Glut, erzeugt so einen Stil, der seinen Gegenstand bloßlegt, daß wir ihm, wie einem körperlosen Geist, in Herz und Seele schauen, und der ihn zugleich doch wieder umhüllt wie ein wundervolles schimmerndes Gewand, ihm die eigene Unkörperlichkeit durch einen geisterhaften Astralleib ersetzend.

Wie die Dramen bis jetzt in mancher Hinsicht geradezu den Schlüssel gebildet haben zu den Romanen, insofern bei ihnen das, was sich späterhin mit tieferer Notwendigkeit ausspricht, aber zugleich damit schwerer umgrenzbar wird, in einer gewissen naiven Offenheit zutage tritt, so ist es auch das Letzte und Wesensbestimmendste dieser Dichtung, was wir hier in leicht faßbarer Einfachheit vorgebildet finden. Welcher Art ist das Lebensgefühl, das sich in diesen Kunstwerken seinen Ausdruck sucht? Bernardos Bußpredigten hatten nur einen einzigen, stets wiederholten Inhalt: Vergänglichkeit. Die Furcht und Flucht vor ihr liegt dem kleinen Märchenspiel zugrunde, sie ist es, die in dem Requiem des Festspiels das Thema bildet. Was hier naiv ausgesprochen, mit einer Art von Unbeholfenheit in Worte gefaßt ist, das wird zur Darstellung, wird, vom materiellsten Moment des Inhalts bis zum subtilsten des Stils, bestimmend für die Romane. Sie singen „das Lied von der Vergänglichkeit alles Irdischen bald mit den kreischenden Trompetentönen singender Schwäne, bald leise und traurig wie unter rinnenden Tränen; aber wie das Meer, dessen ewig wiederkehrender Wellenbrandung man Tag und Nacht nicht müde wird zu lauschen, langweilen sie nie durch das eintönig tiefe Läuten und Rauschen ihres Vortrags". Von der Sprache, die das „Ding" auflöst in eine Summe von Impressionen, über die Auffassung des Charakters als einer Folge stets sich verwandelnder Zustände hin, führt der Weg zu den Stoffen, denen bei aller sonstigen Verschiedenheit eines gemeinsam ist: ein unaufhaltsames, ewiges, stetiges Vergehen. Was das Leben an Schönem, Kraftvollem und Vollkommenem bilden kann, prächtige, wundervolle Erscheinungen, denen man, wie Hugo von Belwatsch der jungen Vittoria, ein Diadem um die Stirne flechten und sie auf den Imperatorenwagen stellen möchte, das taucht hier in überwältigender Fülle vor uns auf — um alsbald wieder zu versinken. Der Tod in tausendfacher Gestalt wandelt durch diese Schöp-

fung, und früher oder später fällt ihm jedes ihrer Geschöpfe anheim. So sagt der altgewordene Ludolf Ursleu: „Was ist das Leben des Menschen? Wie Regentropfen, die vom Himmel auf die Erde fallen, durchmessen wir unsere Spanne Zeit, vom Winde des Schicksals hin und her getrieben. Der Wind und das Schicksal haben ihre unabänderlichen Gesetze, nach denen sie sich bewegen, aber was weiß der Tropfen davon, den sie vor sich herfegen? Er rauscht mit den anderen durch die Lüfte, bis er im Sande versickern kann. Aber der Himmel sammelt sie alle wieder an sich und gießt sie wieder aus und sammelt und vergießt wieder und wieder immer dieselben und doch andere." — Und doch ist er, der Tod, noch nicht einmal das schmerzlichste und das tiefgreifendste Symbol der Grundstimmung dieser Kunst. Wir sind den Untergang alles Körperlichen gewohnt, wir wissen es nicht anders, als daß die Materie ihre Formen wechselt. Doch wir sprechen von ewiger Liebe, ewiger Treue, ewiger Freundschaft, — wir klammern uns in dem großen Wandel an seelische Güter, die wir gerne der Vergänglichkeit entrückt glauben möchten. „Mehr und mehr flieht man zu den Erscheinungen zurück, deren Abschluß die kurzlebenden Menschen selten oder nie erfahren, und an deren Unvergänglichkeit sie noch glauben können." Von ihnen allen aber hören wir Ludolf Ursleu sagen: „Ich sah auf einmal, wie ich jetzt ausführlich beschreiben will, daß es nichts und gar nichts gibt, was im Leben einen festen Stand hat. Das Leben ist ein grundloses und uferloses Meer." Nichts, gar nichts hat in der Tat in den Werken dieser Dichterin Ewigkeitsbestand. Und es hat etwas Trostloses, zu sehen, wie sie in ihren Gestalten herrliche, himmelhoch lodernde Gluten entzündet — nur um sie schließlich vergehen, zusammensinken zu lassen zu einem Häuflein Asche, während die Menschen selbst ohnmächtig bei dem Ersterben des eigenen Herzens dabeistehen. Galeide, die nur in ihrer einen großen Leidenschaft lebte, und der dies Gefühl unter den Händen zerrinnt, Michael, der das Ziel seines Lebens, die Vereinigung mit Rose, unmittelbar vor seiner Erfüllung aufgibt, die Maielies, die ihre vorher so stürmische Liebe zu Rizzo, da er endlich in erlaubter Werbung vor ihr steht, zu ihrer eigenen Verwunderung nicht mehr finden kann, und ihn, um den sie heimlich so bittere Schmerzen gelitten, nunmehr lächelnden Mundes fortschickt — sie sind alle soviel schmerzliche Beispiele dafür. — Aber wenn so Physisches wie Psychisches, wenn mit dem teuersten Inhalt seines Wesens der ganze Mensch vergeht — gibt es nicht dennoch absolute Werte anderer Art, die gleichwohl Bestand haben? Auch diese Frage wird von der vorliegenden Ro-

mandichtung verneinend beantwortet. Vielleicht am bezeichnendsten dafür, wie in mancher Hinsicht für die Kunst Ricarda Huchs überhaupt, ist die Novelle „Der arme Heinrich". Hier wird das ideelle Moment in der spezifischen Form der Moral in beinahe verletzender Weise zu Tode gehetzt und zertreten von dem siegreich darüber hinwegstürmendem Leben. Und es liegt eine so grausame wie raffinierte Verspottung darin, wenn die bekannte und überlieferte Form der Sage, wonach die moralische Rechnung ganz glatt aufgeht, den Tatsachen der Erzählung gegenübergestellt wird als die Erfindung ihrer komischen Person, des glaubenseifrigen und sittenstrengen Mönches Baldrian, um zu zeigen, „wie er an Stelle Gottes die Lebensgeschichte Ritter Heinrichs angeordnet haben würde". Freilich darf es uns nicht überraschen, wenn dem ideellen Moment an anderen Stellen wieder eine positive Rolle zugewiesen ist. Denn diese Kunst umfaßt, wie schon gesagt wurde, nicht nur die Einzelheiten des Lebens selbst in ihren Beziehungen und Komplikationen, sondern auch eine überraschende Mehrheit von möglichen Stellungnahmen dazu. Aber eben diese einander häufig widersprechende Fülle hebt schon an sich die Absolutheit der maßgebenden Wertgesichtspunkte auf, setzt sie zu relativen Momenten des Lebens herunter. Und noch mehr tut dies die Darstellung, die, wo sie einen ethischen, religiösen oder sonstigen ideellen Faktor mit sich bringt, diesen niemals dem Ganzen über-, sondern stets in dasselbe einordnet. Weit entfernt, in gesetzgebender Unveränderlichkeit dazustehen, taucht er vielmehr mit den anderen Bestandteilen des Kunstwerks auf und verfließt wieder mit ihnen. Michael, der seinem Kinde das Opfer seines Lebensglücks bringt, gehorcht damit so wenig einem als unbedingt, unveränderlich und für alle gültig gedachten Gesetz, wie Ezard und Galeide, wenn sie um ihrer Liebe willen Unglück und Tod verbreiten, ein solches verletzen. Sie kennen keine absolute Regel, kennen sie nicht nur nicht für die Gesamtheit, sondern auch nicht einmal für sich selbst. Denn der Michael, der dem Kinde gegenüber das Letzte an Selbstentäußerung leistet, ist ja doch derselbe, der über den Jammer seiner Frau hinweg rücksichtslos und selbstsicher dem eigenen Glück zuschreitet. Die ideellen Werte sind flüchtige Kinder des Augenblicks, Erzeugnisse jeweiliger vorübergehender Kombinationen der psychischen und physischen Verhältnisse, wie diese ihrerseits aus anderen solchen Kombinationen resultieren. Eine interessante Verletzung der sonst so sehr gewahrten Gerechtigkeit gegenüber den verschiedenen Elementen des Lebens wirft auf die diesbezügliche eigene Stellung der Dichterin ein un-

willkürliches helles Licht: Die wenigen ihrer Menschen, die so veranlagt sind, daß sie sich irgendeiner von ihnen für absolut gehaltenen Idee unterordnen, sind geistig minderwertiger Art, wie der erwähnte Bruder Baldrian im armen Heinrich, mit dem brandroten Kreuz auf der Kutte, das „ungefähr auf der Mitte seines stark gewölbten Leibes zu sitzen kam", der den lebenslustigen Ritter unzertrennlich begleitet, um ja nicht den Augenblick zu versäumen, wenn die göttliche Gerechtigkeit den Sünder mit ihrer Strafe ereilen würde — Wesen, die sie selbst, wie Galeide den betenden Gaspard, mit mitleidigem und erstauntem Lächeln betrachtet. Ihre eigentlichen Geschöpfe aber, das sind die, welche ins Kloster gehen, „um der Ruhe und des Friedens dieser Räume willen", ohne daß Bekenntnis und Religion damit einen Deut zu schaffen haben, die sie unter die Erscheinungen des Lebens zählen, denen man mit ruhiger unbeteiligter Betrachtung gegenübersteht. Und es sind andererseits diejenigen, die in heidnischer Ungebundenheit durch das Dasein stürmen, dem Augenblick allein gehorchend, und, wo dieser unter anderem einmal eine moralische oder sonst irgendwie gesetzmäßige Regung aufwirft, dann auch dieser, aber lachend über jede Bemühung, sie dauernd an irgend etwas zu binden — in instinktiver Überzeugung, daß alles in der Welt so flüchtig und vergänglich sei wie sie selber.

Der Erkenntnis von der Vergänglichkeit gesellt sich, wie auch schon in Bernardos Predigt, die von der schmerzlichen Beschaffenheit alles Seins. Aber, wie in den anderen Punkten, ist, was dort Rede war, hier Darstellung geworden: eine stoffliche Häufung des Furchtbarsten und Äußersten, Mord, Selbstmord, Hinrichtung, dazu seelische Qualen jeder Art, die ihren Höhepunkt erreicht in den Lebensskizzen der „Triumphgasse". Was uns damals eine gewisse Hinneigung zur Form der Tragödie erklärlich machte, eine tragische Färbung des zugrunde liegenden Lebensgefühls, das zeigt sich hier aufs vollste entwickelt. Es zeigt sich aber auch in der leisen, unbetonten Selbstverständlichkeit, mit der Ereignis und Charakter eingeführt, der fernen und traumhaften Wesenlosigkeit, mit der sie gezeichnet sind, ein Außerhalbstehen, eine Entfernung von dem Leben, die nicht erlaubt, wie die Tragödie es muß, seine Erscheinungen ernst und wichtig zu nehmen. Wo der Zusammenstoß des Individuums mit dem Schicksal das Thema bildet, da muß zuvor auch ein Individuum vorhanden sein, eine kraftvolle, substantielle Wesenheit, von der ebenso eine Kette zusammenhängender, in dem Ganzen ihres Charakters begründeter Handlungen ausgeht. Was aber in diesen Kunstwerken gegeben wird, das ist der Strom des Lebens

selbst, das Leben als ungestaltetes, ungeformtes Element, und alle Einzelerscheinungen sind nur wie zufällige Wellen darin, kurz aufblitzend und zerrinnend. Niemals herrscht das volle kräftige Tageslicht, das die Konturen scharf hervortreten läßt, sondern es ist stets „die blasse Stunde, wo die Elemente entschleiert aus den Wogen der gelösten Dinge tauchen".

Und dennoch haben wir hier kein rein musikalisch bestimmtes Lebensgefühl. Wie das Pathos niemals ruht auf dem Untergang des Individuums, so liegt es auch nicht in einem Hinaussehnen über alle individuelle Besonderung, über das Leben mit seiner Vergänglichkeit und seinem Schmerz in ein metaphysisches Reich des Allgemeinen und Absoluten, auf welches doch diese Persönlichkeit durch ihre Eigenart hingewiesen scheint. Wohl klingt dieser Ton, den die Symphonie des Ganzen so natürlich zu erzeugen scheint, gelegentlich an — so wenn die Maielies in Ruhe des toten Lasko gedenkt, der nun über alles hinaus ist, „im Wirbel des Äthers durch den unendlichen Triumphzug der Gestaltung blitzend"; des Lasko, den, solange er lebte, alles Lebendige elend machte, den ein unaufhörliches Heimweh nach dem Tode quälte, der sich glücklich fühlte, da er ihn nahe glaubte und die grellen Klänge des Lebens nur noch aus der Ferne zu ihm drangen „in eine süße, sommernächtige Scheidemusik verschwimmend" und er hoffen durfte, bald „ewig wie ein fliegendes Licht durch die allverschmelzende Nacht zu gleiten". Oder wenn es von dem Grafen Confalonieri heißt: „Dies Wissen (um seinen bevorstehenden Tod) war von Seligkeit begleitet, als habe er das Ufer der Erde bereits zurückgestoßen und stürze sich, so wie man Sterne unaufhaltsam durch den Raum schießen sieht, in die goldene Umarmung des Weltenozeans." Wenn in dem letzten Teil des „Großen Krieges" der Tod Friedrichs von Spee geschildert ist mit den Worten: „Himmel und Erde schienen zu weichen und verschmelzend und verschwindend einer neuen strahlenden Hülle Raum zu geben, in die er wie eine aus dem Käfig erlöste Lerche freiheitberauscht und von den wiedererkannten Elementen fortgerissen stürzte." Öfter, tiefer noch in dem Werke, das, indem es eine neue Bahn eröffnet, noch einmal einen umfassenden Überblick gibt über die alte. Garibaldi erinnert sich seines toten Kindes, und Traurigkeit will ihn übermannen. „Aber er sagte sich, daß das geliebte Geschöpf, das Seele von seiner Seele war, nach den allweisen Gesetzen der gottvollen Natur nicht unerreichbar weit und nicht auf immer von ihm getrennt sein könne; vielmehr müsse das Verwandte beieinander sein, nicht so, daß kurzsichtige Sinne es erkennten, aber durch einen Zu-

sammenhang gleichartiger Kräfte, deren Leben die Welt wäre. Es könne sein, dachte er, daß sie nah bei ihm wäre, und ein Anschmiegen ihres Wesens an ihn mache, daß er an sie denken müsse; sie wäre vielleicht eine flinke Eidechse, die lautlos durch das feuchte Kraut glitt, vielleicht eine von den Nachtigallen, die im Gebüsche schlügen, vielleicht auch das braune Häschen, das warm und jetzt ganz still in seinen Arm geduckt saß." — Ein schlimmer Tag ist vorüber; Garibaldis Heer ist zum besten und größten Teil aufgerieben; „es war von ihm weggeströmt wie das Blut von seinem Herzen". Aber die lähmende Trauer, die ihn lange gefangen hielt, mildert sich allmählich: „Ein süßes Bewußtsein durchdrang ihn, als ob er denen, die vor Jahren, und denen, die vor Stunden gestorben wären, an Leben und Tod ganz gleich wäre, und als wäre es ein kindisches Mißverstehen gewesen, daß er um sie trauerte. Er fühlte sich in den Mantel der Gottheit, dessen tiefste Schluchten leuchteten, mit allem Verlorenen und allen Erfüllungen aufgenommen." — An dem einsamen Strande seiner Insel sitzend wird er nicht müde, den Sturmvögeln zuzusehen, die „wie silberne Strahlen durch die springenden Wellen schossen". Es macht ihm Freude, sich vorzustellen, „diese Vögel könnten das Unsterbliche der Helden Italiens sein, die, unermüdlich das feuchte Dunkel durchblitzend, dem Sturm ihrer Liebe Genüge täten", und er redet sie an: „Jetzt ist eure Marter vorüber, ihr großen Herzen, ihr seid in ewiger Glorie, eingegossen in die himmlischen Gesetze durchstrahlt ihr frei eine reine Natur." — Und diese Toten sind es, die ihrerseits den gestürzten Helden zu sich rufen: „Du hast die Kronen der Menschheit getragen, tauche nun dein Haupt in den leichten Äther der Ewigkeit. Trinke mit uns aus der Schale des Raumes von den Fluten der Welt, in denen Sonnen und Sterne wie schäumende Perlen steigen, berausche dich, bis du vergissest! Zerreiße die Kette, die an deinem Fuße hängt, stoße die Erde zurück, und ströme frei mit uns durch das strahlende All." — Wohl hören wir aus solchen Worten einen deutlichen Anklang heraus an die Schlußworte eines rein musikalischen Romans: „Es scheiden und kehren im Herzen die Adern, und einiges, ewiges, glühendes Leben ist alles." Aber wie verhältnismäßig selten, wie unbetont taucht diese Stimmung auf gegenüber dem Hyperion, wo sie das Ganze beherrscht, wo sie der Grundton ist, aus dem alle Melodien sich loslösen, und der sie zuletzt, mächtig aufrauschend, alle wieder in sich zurückschlingt.

„Eines zu sein mit allem, das ist das Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen.

Eines zu sein mit allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert und das kochende Meer der Woge des Kornfeldes gleicht.

Eines zu sein mit allem, was lebt! Mit diesem Worte legt die Tugend den zürnenden Harnisch, der Geist des Menschen das Zepter weg, und alle Gedanken schwinden vor dem Bilde der ewigeinigen Welt, wie die Regeln des ringenden Künstlers vor seiner Urania, und das eherne Schicksal entsagt der Herrschaft, und aus dem Bunde der Wesen schwindet der Tod, und Unzertrennlichkeit und ewige Jugend beseliget, verschönert die Welt."

Diesem trunkenen Hinausstreben des Individuums aus seinen individuellen Schranken, dem mächtigen Sicherheben über die Einzelheit und Begrenztheit des Daseins, der jauchzenden Selbstentäußerung und Hingabe an das All steht charakteristisch gegenüber eine Stelle wie der Chorus der Toten am Allerseelentage: „Als ich in tiefer Dunkelheit durch die menschenleeren Gassen heimging, umsausten mich im Winde unsichtbare Scharen von Toten, die die kurze Frist ihrer Freiheit benutzten, um sich in das geliebte Leben einzudrängen. Wie Schwärme von Eintagsfliegen wogten sie um die matten Lämpchen, die für sie brannten, und um die Schwellen, die sie nicht überschreiten konnten. Der Sturm trug ihren sehnsüchtigen Chor: Nimm uns Tote wieder, o Leben! Hüll uns Tote in dein Licht, o Leben! Küß' uns Tote mit deinen wilden Küssen, berausche uns mit deinen schimmernden Tränen! Setz' uns deinen Rosenkranz auf, o Leben, wenn auch die Rosen verblühen und die Dornen uns blutig ritzen! Setz' uns deine Dornenkrone auf, o Leben, wenn auch nur eine Rose zwischen den Dornen aufblüht und uns duftet aus ihrem tauigen Kelche!"

Was hier, wie an allen anderen Stellen, wo die Gleichförmigkeit der Darstellung sich zur Leidenschaft erhebt, zum Durchbruch kommt, das ist nicht das musikalische Streben aus der individuellen Gebundenheit ins All hinaus. Es ist ganz im Gegenteil Sehnsucht nach dem Einzelnen, dem Gestalteten, dem Individuellen, nach der sinnlich-kräftigen, fest umgrenzenden, heiß umfangenden Wirklichkeit. Ihre schmerzvolle Vergänglichkeit, so tief sie gefühlt wird, führt nicht dazu, sie von sich zu stoßen, sondern nur, sich desto fester an sie zu klammern. Wir haben hier wieder die in den Dramen vorgebildete Lösung, das „trotzdem", das Felicia Bernardos Predigt von der Beschaffenheit der Welt entgegensetzt, die Wahl, die Dorn-

röschen trifft, zwischen einem leidlos absoluten Zustand und dem kurzen leidvollen Leben. Und diese Wahl wird von zahllosen Menschen dieser Kunstwerke wiederholt. Alle wissen sie, daß das Dasein traurig und flüchtig ist. Aber dem, der wie Lasko daraus schließt: „Es hat keinen Sinn, die Dinge so fest ans Herz zu schließen, die wir nach einem bangen Augenblick wieder wegwerfen müssen und nie mehr sehen", halten sie, die „echten Kinder der Natur," entgegen, daß es „ihre Bestimmung und Seligkeit ist, die himmelhohe Flamme des Lebens mit dem Strahl ihres Wesens zu nähren".

Das Leben! Das ist es, was sie alle wollen, wonach sie die Arme ausstrecken in heißestem Begehren. Verächtlich stoßen sie jeden zurück, der es versucht, ihnen irgendein metaphysisches Jenseits als Gegenstand des Trostes unterzuschieben, wenn sich ihnen das Leben versagt. Sollte ihre theoretische Überzeugung auch darauf hinweisen, so verweigert ihre Natur, ihr Instinkt in diesem Punkte sich selber den Glauben. Gewiß das merkwürdigste und bezeichnendste Beispiel dafür ist Fra Celeste. Er hat mit einer gewaltigen und berühmten Rede über den Tod und die Unsterblichkeit Tausende entzündet und begeistert, hat in ihnen den Wunsch erweckt, daß er selbst einst „als Engel des Todes vor ihr Bett träte und sie an seiner Hand über die Schwelle der Ewigkeit führte". Bald darauf verfällt seine eigene Geliebte in eine tödliche Krankheit, und sein Freund berichtet, wie er ihn in seiner Verzweiflung trösten wollte: „Ich umfaßte ihn mit Zärtlichkeit und sprach davon, daß er doch hoffen müsse, Aglaia in einer jenseitigen Veränderung wieder zu begegnen. Es fielen mir dabei unwillkürlich Bruchstücke aus der Rede über den Tod und die Unsterblichkeit ein, die er kürzlich gehalten hatte, wovon mir einiges wie von selber auf die Zunge kam, so die Stelle, wo er das Sterben eines Menschen mit dem Ausklingen eines Liedes verglich; wenn alle Instrumente verbrennten, auf denen man es singen könne, wenn alle Kehlen verstummten, das Lied sei da, unsterblich und unveränderlich, nicht nur an einem Orte, sondern überall da, wo jemand es erinnernd durch sein Herz ziehen lasse. Ich hatte aber diese Worte kaum ausgesprochen, als er aufstand, mich von sich stieß und mich drohend anschrie: ‚Das sollst du mir nicht sagen! Schweig mit dem hohlen Gefasel! Sie will ich haben, an meinem Herzen fühlen, an meine Brust drücken, ihr Gesicht sehen, verwelkt, verrunzelt, verbleicht, mit erloschenen Augen, uralt meinetwegen, wenn es nur ihres ist, das ich liebe und kenne. Sollen deine nichtssagenden Vergleiche und erkünstelten Bilder eine Seele sättigen, die nach ihrer Liebe schreit?'" Als die Lux mit ihrem Kinde den Tod

erwartet, und allerhand fiebrige Vorstellungen aus ihrem Leben an ihr vorüberziehen, heißt es: „Dann wieder dachte sie, daß alles das bald nichts mehr für sie bedeuten würde, wenn sie mit Lisutt in jenes Tal hinübergegangen sein würde, wo die Welt jenseit aller Gedanken bliebe, und dies Bewußtsein durchdrang ihr auf Augenblicke Leib und Seele mit Entzückung wie ein berauschender Stoff; aber es wich sogleich einem krampfhaften Schauder und dem Gedanken, daß sie leichten Herzens alle Himmel hingeben würde, um noch einmal Lisutt in ein goldbraunes, knuspriges, wohlriechendes Brot beißen und essen sehen zu können." Leichten Herzens geben diese Menschen alle Himmel hin, um die Erde an sich zu reißen. „Ich will keine Höhen, als die Höhen der Erde", sagt Rose. „Wie die Christen über dem Geliebten noch Gott und den Geliebten in Gott lieben, so liebe ich die Erde über alles. Wo ich ihre Götternähe fühle, glüht die Flamme der ewigen Andacht in mir auf und berauscht mich, denn sie ist wohlriechend, als ob sie mit Sandelholz und Weihrauch genährt wäre." Das „Evoë!" des Jugenddramas klingt durch die ganze Dichtung. In ihr ist alles gedrängt, was von Lebensfülle, von einem Auskosten und Ausschöpfen des Daseins nach jeder Richtung hin in einer Menschenbrust Raum hat. Sie ist ein Versinken und Untertauchen in das gelöste Meer des Lebens, ein bewußtes, schmerzliches und tiefes Genießen seiner in und um uns wogenden Wellen, eine „schauerliche Wollust, in der träumerisch spülenden Lebensumflut mitzuströmen". Eine fieberhafte Lebensinbrunst wiegt sich auf dithyrambischen Worten. Wie die Bäume und das Meer, wie die ganze Natur dem jungen Michael immer rauschen „O Leben, o Schönheit!", so scheinen die Schöpfungen der Dichterin ein einziger Hymnus zu sein, der dieselben Worte singt. Diese Lebensberauschung — diese Hingabe an jede ursprüngliche, elementare Leidenschaft einerseits, dies Haschen nach der subtilsten feinsten Stimmung andererseits — hat ganz entschieden etwas von dem Charakter einer dionysischen Ekstase — nur daß der Inhalt derselben entgegengesetzter Art ist. Das Leben ist die einzige Göttin, die über dem Ganzen thront. Alles wird in ihren Dienst gestellt, wird ihr zum Opfer gebracht. Nicht nur das Glück, sondern auch der Schmerz, und nicht nur jede Gefühlsregung des menschlichen Herzens, sondern auch jegliches, was an Idealen und Ideen in Menschengehirnen jemals aufgetaucht ist. Alles ohne Ausnahme wird hier gewertet nach dem Grade, in dem es dem Leben dient, seine Intensität verstärkt, in seiner Glut verbrannt, die „himmelhohe Flamme" höher schlagen läßt. Eben darum ist aber auch nichts, was irgend-

wie sinnliche oder ideelle Lebensregung bedeutet, von dieser Dichtung ausgeschlossen; nichts spielt eine herrschende Rolle, aber alles wird herangezogen, um der großen Göttin dienen zu helfen. Wir sollen nicht für irgend etwas leben — sei es eine Pflicht, eine Idee, ein Gefühl, oder auch ein Mensch — sondern wir sollen durch alles leben. Das sei unser erstes und heiligstes Streben: zu leben.

Ein solches Übermaß des Lebenswillens, so widerspruchsvoll es der musikalischen Gegründetheit des Ganzen gegenübersteht, ist doch andererseits lediglich in ihr möglich und durch sie erklärlich. Denn es kann in so ungeheurer Steigerung nur entstehen aus einer Sehnsucht, der ihr Gegenstand unerreichbar ist. Der Hymnus „O Leben, o Schönheit!" bildet das Motto des Werkes, dessen Titel das Leben als einen kurzen Traum bezeichnet, und wie alle diese Menschen es eben darum mit solcher Inbrunst lieben, da sie sich seiner schattenhaften Vergänglichkeit so tief bewußt sind, so sind die schon zitierten leidenschaftlichsten Worte des Lebensverlangens denjenigen in den Mund gelegt, die es unwiderbringlich verloren haben: den Toten. Mehr noch — dem, der die Personifikation des Nichtlebens an sich darstellt. Von der gefangenen Lux heißt es: „Zwischen all diesen hastigen Vorstellungen hörte sie den Tod, der um den Turm herum jagte und sang: Zu mir, o Leben, zu mir komm! Lachendes, grollendes, klagendes, ewig schönes Leben, ich liebe dich! In Purpur und Flören und Fetzen, o Leben, liebe ich dich! Ich singe Nacht für Nacht unter deinem Fenster und erzittre, wenn du eine Rose von deinem Haupt auf meine Brust wirfst!" Wie eine direkte Selbstoffenbarung der Künstlerin klingt es, was späterhin einmal gesagt wird von dem Revolutionsprediger Ugo Bassi: „Er liebte das Leben und alles Lebendige mit Inbrunst und eigentlich abgöttisch, und weil er aus diesem Grunde mehr, als für gewöhnlich im menschlichen Gefühle liegt, unter der Vergänglichkeit aller Dinge litt, verfiel er oft aus überschwenglichstem Genießen in ebenso leidenschaftliche Todessehnsucht." Wir haben hier das Hin- und Herschwanken dieser Menschen zwischen zwei äußersten Polen, den Rückschlag, den die gewaltsame Steigerung natürlich mit sich bringt. Wenn aber gleich darauf diese für die Huchschen Menschen charakteristische Sinnesart, daß er nämlich „keinen anderen Zweck im Leben verfolgte als eben den, so innig wie möglich zu leben", ein „kinderhaftes Verhältnis zum Leben" genannt wird, so stimmt diese Bezeichnung durchaus nicht. Ugo Bassi erzählt selbst von sich, „in allen Dingen der Natur hätte er die Vergänglichkeit als etwas Süßes und zugleich untröstlich Trauriges empfunden und

hätte sie lieben müssen, wie kleine verfolgte Tiere, die in seinem Schoße Schutz vor den Geschossen des Jägers suchten. Durch diese Liebe und Trauer sei sein Herz empfindlich geworden, und er hätte sehr unter dem Leben gelitten, da wäre das Mönchskleid ihm wie ein geweihter Bezirk gewesen, wo er mit seiner einsamen Empfindung hätte unbehelligt bleiben können, und wenn er es ablegte, würde ihm zumute sein wie einem, der nackt den Pfeilen der Mittagssonne ausgesetzt sei". Diese Empfindlichkeit des Herzens liegt dem Kinde fern, und fremd ist seiner „Inbrunst, sich Lust und Weh anzueignen", die „Art des Abschiednehmenden, der bereit ist, von sich zu werfen, was seine Arme noch umschließen". Vielmehr das Kind — der naive, urwüchsige, bodenständige Mensch — hält, auch wenn sein theoretisches Wissen ihn anders belehrt, doch im Innern seines Wesens sich selbst und alle Dinge, die er umschließt, für ewig und unveränderlich. Er fühlt sich als sicheres, wesenhaftes Etwas, fest beruhend in der festen Erde, und seine Liebe zum Leben ist von der ruhigen, leidenschaftslosen Selbstverständlichkeit des Besitzenden. Er begehrt nicht zu leben — er lebt. Und wie alles erst durch die Erfahrung seines Gegensatzes zum Bewußtsein kommt, so ist ihm, der das Leben niemals entbehrt hat, auch das Leben als solches, als abgegrenzter Begriff, nicht bewußt. Er, der einfach und organisch im Leben Wurzelnde, wäre niemals imstande, das Leben als abstraktes Ganzes und seinen Gegensatz, den Tod, sich fortwährend vor Augen zu halten, gegeneinander auszuspielen, zueinander in Beziehung zu setzen. Das kann nur der, welcher außerhalb steht, darüber schwebt, und aus unbeteiligter Ferne das Ganze mit seinen Grenzen übersieht. Und ebensowenig wird der im Leben wurzelfest haftende, aus seinen Elementen gewirkte Mensch allen Regungen des Lebens so demütig dankbar nachgehen, seine Flammen so geflissentlich schüren und über jedes Aufglühen in Jubel ausbrechen — er wird sich vielmehr bemühen, ihrer, die ihm nur zu sehr zusetzen, Herr zu werden, die Leidenschaft zu bezähmen, die Stimmung zu beherrschen. Erdenschwer und sicher, in festumgrenzter, substantieller Beständigkeit wandelt er zwischen den Dingen, die ihm nah und wesensgleich sind, denen er sich verbunden fühlt in instinktiver, unbewußter, selbstverständlich-heiterer Zugehörigkeit. Wenn dieser Mensch zum Künstler wird, so ist es der plastische, der bildende Künstler, der, dessen Schöpfungen Form und Masse haben — im Bereich der Poesie also der Epiker. Hier aber, in dieser musikalischen Kunst, die die Form auflöst, die Masse verflüchtigt, nicht Gestalten gibt, sondern Melodien — was bedeutet hier die

Liebe zum Leben? Sie ist nichts anderes als die unerfüllbare Sehnsucht des Nichtbesitzenden. Und darum trägt sie einerseits den krankhaft bewußten und reflektierten und andererseits den fieberhaft gesteigerten Charakter. Denn er, der Nichtbesitzende, braucht den Taumel, um sich durch die Ekstase in eine Lage hineinzutäuschen, in der er sich nicht befindet — wie die junge Flore Lelallen, rings vom Tode umgeben und schon von seinem Hauch gestreift, die „Bande vom heiligen Leben" gründet. Erwacht er nämlich, befindet er sich im Zustande der Nüchternheit, so kann es geschehen, daß er plötzlich von einem „Gefühl des Entsetzens" überfallen wird, wie der Erzähler der Triumphgasse gegenüber dem Pfarrer Jurewitsch, da es ihm auf einmal so vorkommt, „als spielte der Jurewitsch mit sich selber, als wäre seine Miene voll Liebreiz nur eine Maske, die er vor das leere Holzgesicht einer Puppe hielte, als wäre sein ganzes Liebhaben im Grunde nichts als das Sichanklammern eines Schattens an etwas Lebendiges, das er aussaugen möchte". Oder daß er sich sagen muß, wie die Fürstin Christina Trivulzio: „Ich habe geküßt und mich küssen lassen, ich habe das Rasen der Leidenschaft nachgemacht, wie ich es von anderen gesehen habe; aber meine Seele stand dabei und gähnte vor Langeweile." Der orgiastische Rausch, der in diesem Falle nicht den Menschen zum Gott, sondern — könnte man sagen — den Gott zum Menschen machen soll, das Allgemeine zum Besonderen, ist aus: und schaudernd fühlt das Individuum sich vergehen.

In dieser Liebe zum Leben, diesem Verlangen nach ihm haben wir das psychologische Korrelat dessen, was sich in der Kunst selbst dokumentiert als die konstatierte fremdartige Beimischung: die stete Beziehung auf das Einzelne und Gegebene, das reizbare Erfassen flüchtigster Eindrücke, kurz, das realistische Moment, das mit der musikalischen Allgemeinheit der Stimmung fortgesetzt im Kampfe liegt. Der eigenartige Zwiespalt, der diese Werke nach Inhalt und Form kennzeichnet, ist damit auf das zugrunde liegende Lebensgefühl selbst zurückgeführt. Wir sehen eine künstlerische Persönlichkeit, die, ihrem Wesen nach hingewiesen auf ein metaphysisch Absolutes, nicht festgewachsen in der lebendigen Wirklichkeit, dennoch von deren Hauch genug in sich aufgenommen hat, um mit heißester Sehnsucht nach ihr zu begehren. Die jenes Zerrinnen, Zerfließen und Aufgehen des Ich im All, das ihrer Natur entspricht, nicht empfindet als Ziel des Verlangens und Eingehen in ihre eigentliche Heimat, sondern als „trostloses" Verhängnis, vor dem ihre Seele beständig auf der Flucht ist. Was daraus entsteht, ist ein heimatloses

Schweben zwischen beiden Welten, das in einer höchst interessanten Mischung zweier grundsätzlich verschiedener Stilarten seinen künstlerischen Ausdruck findet.

Es läßt sich beinahe für jeden Schriftsteller ein bestimmter, größerer oder kleinerer, in gewissen Variationen stets sich wiederholender Kreis von Charakteren und Motiven feststellen, die, umrankt von dem stets verschiedenen Beiwerk, das Problem seines Lebens in sich begreifen. Bei Ricarda Huch ist dies sogar in außergewöhnlich hohem Grade der Fall. Ihre weltanschauliche Eigenart kann, nach dem Vorhergehenden, vielleicht kurz bezeichnet werden als ein Außerhalb-der-Wirklichkeit-Stehen verbunden mit einem leidenschaftlichen Willen zur Wirklichkeit. Und dementsprechend wird das Thema ihrer Werke fast stets gebildet aus den beiden Extremen des Nichtlebens und der höchsten Lebenssteigerung. Die Liebe und der Tod, die Portale, durch die das Leben seinen Ein- und Auszug nimmt, bilden in Drama, Epos und Lyrik den steten Gegenstand dieser, dem selbstverständlich Nächsten so fernen, und darum dem Letzten und Äußersten so nahen Kunst. — Diesen Faktoren der Handlung entsprechen die zweierlei Menschentypen, in welche die differenzierte Fülle von Charakteren sich immer wieder zu sondern scheint. Es sind dies einerseits die tief im Leben Wurzelnden, die gleichsam schlafwandlerisch ihrem Instinkt folgen, in denen die Natur unmittelbar wirkt, fern von aller Reflexion, Losgelöstheit und Bewußtheit. Die Betonung des rein Vegetativen ihres Wesens nimmt oft geradezu mystische Formen an, so wenn Ludolf von Galeide sagt: „Bald mahnte sie mich an einen Schmetterling, der an der Sonne schmorend seine buntgefleckten Flügel langsam auf und zu klappt, bald an einen plätschernden Schuppenfisch im kühlen Wasser, kurz, wenn ich es recht bedenke, immer an etwas der nichtmenschlichen Natur Angehörendes, das bewußtlos und mit sich selber selig sein leichtes Dasein verschwendet.“ Und wenn er sie das andere Mal einer seelenlosen Undine vergleicht, wenn er dann wieder von ihr sagt: „sie saß da, ruhig und doch glühend wie das Leben selbst“, so fühlen wir uns unwillkürlich erinnert an das so unendlich verschiedenen Verhältnissen angehörende Kind der Triumphgasse, von dem es heißt: „Sie war so recht aus der Fülle der Natur heraus geschaffen, jeder Reiz von Farbe, Schmelz der Haut, Weichheit und Üppigkeit der Formen schmückte ihr Gesicht und Gestalt, worin man die stumme Musik der Seele und des Geistes so wenig wie an einem Busch Rosen oder Tulpen vermißte.“ Ein einheitlicher Zug tiefster Verwandtschaft geht durch alle diese Gestalten, mit so vieler

Kunst sie auch gegeneinander abgestuft sind. So ist denn die liebliche Mutter der Ursleuen mit der „Kinderseele" im Grunde eine zartere Kopie ihrer Tochter Galeide, und wiederum deren niedreres Gegenstück bildet die traum- und märchenschöne Georgine, die etwas an sich hatte „von einem schönen Tier oder Halbmenschen, von einer Nixe mit Fischschwanz". Und dasselbe Verhältnis wie zwischen Heileke und Galeide Ursleu besteht unverkennbar zwischen Malve Unger, der kinderhaft anmutigen Frau, dem „Liebling des Glückes", und Rose. Rose, die Ruhige, Beglückte, das „Königskind", aus deren „kindlich harmonischem Gesicht die stillen Götteraugen" blicken, und die doch plötzlich wieder dem Liebsten und Nächsten rätselhaft und entsetzlich scheinen kann in ihrer naturhaft geheimnisvollen Unergründlichkeit — Michael, der mit unüberwindlichem Willen um sein Glück und Leben kämpft, der dem kranken Prediger der Entsagungstheorie gegenüber von kaum bezähmbarem Widerwillen erfaßt wird, „als wäre ein feuchtes Reptil an ihn herangekrochen und hätte seinen Geifer auf ihn gespritzt" — Maielies, die „unbesiegbar Lebendige", die „einem Bäumchen voll rosaroter Rosen" gleicht, „umschwirrt von Bienen, Käfern und Schmetterlingen, von Sommerluft umweht, umflossen von Sonne, ganz eingehüllt in Duft und Erdenwonne" — Rizzo, der seine Leidenschaft nur im Kampf mit den Elementen, auch wo sie ihn mit Gefahr und Vernichtung bedrohen, sättigen kann — Ritter Heinrich, in dessen Nähe man das Gefühl gewinnt, „als müsse es durchaus etwas Schönes und Wichtiges um das Leben sein" —, so ziehen sie in langem Zug an uns vorüber, angeführt von der Bacchantin Felicia und mächtig beschlossen von Garibaldi, die „Kinder der Natur", alle untereinander verschieden und doch von einem Fleisch und Blut. So liebt Galeide auch in Ezard, dem „Liebling der Natur", in dessen „feinem, liebenswürdigen" Wesen ein „schöner, furchtbar unwiderstehlicher Dämon" sich verbirgt, im Grunde dasselbe Wesen wie in dem „Unhold" Gaspard — nur daß die gleiche Naturkraft hier, in so viel ungebändigterem, ungebildeterem Zustand, auch einen entsprechend gewaltsameren Reiz auf sie ausüben muß. Denn das gilt für alle, was der Freiherr zu Michael sagt: „Lieben muß man euch, ihr Kinder des Lebens!" Sie sind jene Glücklichen, „denen man recht gibt und auf deren Seite man sich stellt, aus keinem anderen Grunde, als weil das Schicksal und die Natur auf ihrer Seite stehen. Denn diese fragen nicht, wer recht habe nach den moralischen Grundsätzen der Menschen, sondern sie wissen, wer stark und lebensfähig ist, und den begünstigen sie". Sogar jener Mönch,

der die Greueltaten des Ritters aufs tiefste verabscheut und inbrünstig die Rache der beleidigten Moral herbeisehnt, der glaubt, ihn nur deswegen zu begleiten, damit er die Vergeltung miterlebe — unbewußt hat er die herzlichste Freundschaft zu dem „trauten, herrlichen" Manne gefaßt, grämt sich bei dem Gedanken an seinen Verlust und zittert vor jeder Gefahr, die ihm droht. Nicht oft genug kann Ludolf zurückkommen auf die „unerklärliche, geradezu unnatürliche Anziehungskraft", die von Galeide ausgeht, das „unabweisbare Bedürfnis nach ihrer Gegenwart", das alle empfinden, die sie kennen. Als Rose fort ist, da erscheint allen das Haus öde; „ihr Wesen hatte sich wie Goldgrund um die Bilder des alltäglichen Lebens ergossen". Lasko faßt zuweilen den kleinen Dragaino, dessen ungetrübte, zuversichtliche Unersättlichkeit ihn entzückt, und küßt ihn von oben bis unten, „als ob er ein kleiner Quell vom Berge wäre, in den er untertauchen wollte, um sich zu kühlen und zu erfrischen". Es ist ihm Bedingung seines Daseins, die Maielies anzubeten „als das geheiligte Kind des Lebens, den rauschenden Baum, der den Moder der Vergangenheit zu seinen Füßen aufsaugt und in grünes Licht verwandelt". Lucile ist es unmöglich, Ezard zu lassen, obgleich ihr diese Hartnäckigkeit das Leben kostet, die in ihrem Stolz tödlich getroffene Verena kann dennoch nicht auf Michael verzichten, Lastari, der mit seiner „Urwaldriesennatur" immer wieder gleich einem verderblichen Sturmwind über das kaum erblühte Glück der Seinen dahinfährt, ist doch zugleich der „alte Zauberer", dem kein Herz widersteht, und was jenes niedrigste und schrecklichste Exemplar dieser Menschenspezies betrifft, Pasquale, das „menschgewordene Raubtier" — nicht nur Vittoria taumelt blindlings immer wieder in die tödliche Flamme, nein, Hugo von Belwatsch kann die Vorstellung, so wunderbar und entsetzlich sie ihn dünkt, nicht abweisen, daß seine eigene Geliebte imstande wäre, „in einem Augenblick des Taumels den grausamen Mund zu küssen". Was die Dichterin in allen diesen Gestalten verkörpern will, das ist der Gegenstand ihrer Sehnsucht, ist das Leben selbst, und sie stattet seine Personifikationen aus mit all der schauerlichen, dämonischen und unwiderstehlichen Anziehung, die es für sie besitzt.

Und wenn so der eine ihrer beiden Menschentypen das Objekt ihrer Sehnsucht verkörpert, so hat in dem anderen diese Sehnsucht selbst Gestalt gewonnen. Das sind die, welche, wie Ludolf, sich vor den gefährlichen Strudeln des grund- und uferlosen Meeres ins Kloster bergen, die Nichtlebenden, die Reflexionsmenschen, die bewußt über und außer dem Leben stehen, und denen das Leben, so

wie es sich in jenen anderen darstellt, ein Gegenstand wehmütiger Zärtlichkeit, überlegener und entsagender Fürsorge ist. Wohl am charakteristischsten haben wir diese Gegenüberstellung in der Novelle „Fra Celeste". Der an Bildung und Wissen weit überlegene Betrachter, den Liebe und Bewunderung so stark hinziehen zu einer solchen außergewöhnlichen Naturkraft, wie der Bruder, daß er das Amt seines Lebens daraus macht, ihn zu hüten und zu schützen, sich zwischen ihn und die Welt zu stellen und jeden Pfeil aufzufangen, der für jenen bestimmt war. — Doch ist diese Art des Verhältnisses zwischen Reflexionsmensch und Lebensmensch nicht die einzige; es wird vielmehr in mannigfacher Weise variiert. Höchst eigenartig ist beispielsweise die Gestalt, die es annimmt in dem späteren Roman „Der letzte Sommer". Zugleich erhält es hier abermals eine außergewöhnlich feine Abstufung, die diesen Typen die gesteigertste Individualität verleiht. Auch hier kommt zunächst in Betracht Lju, der junge Sekretär, als ein die Menschen und Dinge völlig übersehender Intellektmensch. Neben ihm, dessen alles nivellierender Verstandesschärfe sich aber diesmal eine Willenskraft gesellt, „die jedes Atom seiner Materie durchdringt", steht Welja, dem „eigentlich alles einerlei ist". Diesen beiden, den „vollständig Gewissenlosen", die beide „denken und zugleich über dem stehen, was sie denken", ist entgegengesetzt in erster Linie der Gouverneur, furchtlos und vertrauensvoll, streng und weichherzig, unbeugsam beharrend in seiner Natur und keiner Einflüsterung, Schmeichelei, Drohung und Belehrung zugänglich; ein ganzer Mensch, ein solcher, „in dem das Lebensfeuer stärker und schöner brannte, als in den gemeinen Menschen". Und diese Persönlichkeit, mit ihrer in sich vollendeten Lebensfülle, übt solchen Zauber, daß er den gleichgültigen, spöttischen, jungen Sohn, dem seine Ansichten „oft komisch vorkommen", zu den Worten veranlaßt: „er ist eigentlich ein großartiger Mensch, ich bin dekadent gegen ihn", daß er dem, der ihn kaltblütig und überzeugt ermordet, den Aufruf erpreßt: „Ein wundervolles Geschöpf! — Sein Ich ist ganz, so saftreich und gesammelt und stolz, daß es einen schmerzt, daran zu tasten; und gerade weil er so ist, muß ich ihn zerstören." Derselbe ist es, der von dem Diener Iwan sagt: „Ich habe eine besondere Vorliebe für diese noch halb tierischen, im Unbewußten lebenden Volksnaturen, es war mir eine ordentliche Freude, ihn zu behandeln und zu beobachten. Alles (die Dienerschaft) sind Leute altrussischer Art, fühlen noch als Leibeigene, beten ihre Herrschaft an und urteilen doch mit unbewußter Überlegenheit über sie, weil sie dem Urquell noch näher sind. Liebe

Wesen, die mir, wie Tiere, eine gewisse Ehrfurcht einflößen." Es ist das gleiche Gefühl, das ihn zu dem Gouverneur hinzieht, die sentimentalische und stets unerwiderte Liebe des Reflexionsmenschen zu seinem Gegenpol, der reinen Natur. Inwiefern in dieser Hinsicht der Diener gedacht ist als eine Variation, eine tiefere Stufe seines Herrn, das sagt noch deutlicher die folgende Stelle: „Von unserem Iwan muß ich dir noch etwas erzählen. Welja sagte gestern mittag, er hätte ihn gefragt, was er von Lju hielte, eigens weil er gemerkt hätte, daß er ihn nicht leiden möchte. Iwan hätte Ausflüchte gemacht und nicht mit der Sprache heraus wollen. Welja hätte gesagt, Lju wäre doch freundlich, gerecht, hilfsbereit, gescheit, geschickt, was Iwan alles zugegeben hätte. Endlich hätte Iwan dann gesagt: Er ist mir zu gebildet. Darauf hätte Welja gesagt, Papa wäre doch auch gebildet; da hätte Iwan ganz listige Augen gemacht und den Kopf geschüttelt und gesagt: Das stellt sich äußerlich wohl so vor, aber im Grunde ist er nur ein guter Kerl wie unsereiner. Wir haben alle sehr gelacht, Lju am meisten, er war geradezu begeistert über die Bemerkung und sah allen erdenklichen Tiefsinn darin." Für den alten Gegensatz und das Verhältnis der Glieder zueinander hat die Künstlerin diesmal ein neues Symbol gefunden, das für sie so charakteristisch wie an sich vielsagend ist: Welja, der eine der Reflexionsmenschen, ist es, der es erkennt und ausspricht: „Lju ist gar nicht musikalisch. Er sagt, Musik wäre eine primitive Kunst, wenigstens die man bis jetzt kennte. Es könnte vielleicht auch anders sein . . . Das Musikalische in unserer Familie wäre primitiv. Ich glaube, daß das ganz richtig ist, besonders bei Papa. Er spielt schön in dem Sinne, wie der Wald rauscht oder der Wind saust, es ist etwas Dämonisches. Aber das Besessensein ist kein Kulturfaktor." — Eine ganz andere und doch in mancher Hinsicht ähnliche Wendung erfährt die Beziehung der beiden Menschenarten wieder in der schon öfters erwähnten Novelle „Der arme Heinrich". Wir haben hier einerseits den Ritter, eine der markantesten und glücklichsten Typen seiner Art. Und mit ihm ist kontrastiert der Reflexionsmensch, aber nicht als die feine, überlegene Persönlichkeit, als welche er uns bisher begegnete, sondern als untergeordneter, beschränkter und unfreier Geist. Für ihn, den Bruder Baldrian, steht das ganze Leben unter einem ideellen, nämlich dem moralischen Gesichtspunkt, und ist nur in seinem Verhältnis zur Moral zu beurteilen und zu werten. Aber obgleich er infolgedessen aufs strengste verurteilt, dennoch kann er nicht anders — er muß das Leben, wie es in Ritter Heinrich in frischester Ursprünglichkeit

sich darstellt, lieben. — Aufs bezeichnendste kehrt dies Verhältnis wieder in den großen Garibaldi-Romanen. In der Art, wie Cavour und Garibaldi nebeneinander gestellt sind, von denen der erstere den letzteren, den er bekämpft, doch zugleich liebt, versteht und bewundert, während dieser ihn lediglich mit Haß und Feindschaft betrachtet, ist es sogar auf eine höchst mögliche Höhe geführt.

Zwischen den beiden besprochenen Menschentypen finden sich wiederum in dieser Dichtung Gestalten, die man vielleicht zutreffend als Halbmenschen bezeichnen könnte. Es sind das Geschöpfe, die weder in vollem, ungebrochenem Instinktleben in der Erde wurzeln, noch aber sich endgültig von ihr losgelöst haben und ihr in freier Reflexion selbstlos und entsagend gegenüberstehen. Diese Unglücklichen empfinden und begehren Leidenschaft, die doch die Halbheit ihrer Natur nicht imstande ist, auf die Dauer zu erregen. Am bezeichnendsten sind sie vielleicht vertreten durch Prinz Asche, der die Tage der Maiwiese anordnet, um das Ideal einer elementar-ungebundenen Betätigung des Liebeslebens in die Wirklichkeit zu übertragen, um dann, während des als bacchantischer Taumel geplanten Festes, vor Verlangen vergehend neben dem angebeteten Mädchen zu sitzen und über die freie Liebe zu philosophieren — durch Verena, deren Bedürfnis, den Zwiespalt ihres Wesens mit Glut zu füllen, unaufhörlich quälend an ihres Gatten Ruhe und Frieden reißt, bis Rose kommt, und er in ihrer Ganzheit und Lebensfülle gesundet — und durch Lucile, deren vortreffliche Grundsätze, Ansichten und Überzeugungen, wonach sie sich selbst und ihre Umgebung zu lenken sucht, und die sie dennoch nicht imstande ist, allein auf die Dauer festzuhalten, fortwährend in einen bewußt herabsetzenden Kontrast zu Galeidens völliger, naiver Grundsatzlosigkeit gebracht werden. Ezards Vater spricht diese ihre Eigenart, nichts Ganzes nach irgendeiner Seite hin zu sein, die er von vornherein durchschaut und ablehnt, während sich Ezard eine Weile darüber täuscht, in einem bezeichnenden Bilde aus. „Sie hat Verstand, das kleine Ding, sagte er von ihr. Ihr Geist zuckt beständig wie ein Fixstern; aber ich ziehe das stille, stete Leuchten der großen Planeten vor. Ich frage auch, was für ein Modell könnte sie einem Bildhauer sein? Eine Here? Lächerlich! Eine Venus? Unmöglich! Eine Diana? Gott bewahre! Sie ist zu allem zu klein. Als Minerva könnte man sie sich am ehesten denken, wenn nicht wiederum die geringen Dimensionen störten. Ihr Körper ist zu klein, als daß sie ein herrliches Weib, und ihr Geist ist zu groß, als daß sie ein niedliches Püppchen sein könnte.“ — Auf der anderen Seite führt die extreme Ver-

zerrung der einen Wesensart, des Reflexionsmenschen, zu Charakteren, wie die schon erwähnten der Fürstin Christina Trivulzio und des Jurewitsch, die sich zuzeiten schaudernd als leere, ausgehöhlte Hülsen empfinden, und, weit entfernt von der gelassenen, entsagungsvollen Teilnahme, wie sie ein Ludolf Ursleu dem Leben entgegenbringt, entfernt auch von der hilflosen und ohnmächtigen Leidenschaft einer Lucile, sich an das Leben anklammern mit der unheimlichen und verzweifelten Gier des Schattens, der Blut trinken muß.

Aber, seltsam und bezeichnend, daß die letzteren Menschen, die so weit als irgend denkbar von jenen anderen, die sie suchen, von den Lebendigen, abzustehen scheinen, uns zuweilen mit einem blitzartigen Gefühl der Ähnlichkeit mit ihnen berühren. Ein Gefühl, das dazu führen konnte und mußte, schon an anderer Stelle diese Empfindungsart nicht als das Gegenstück, sondern als Ausfluß und Kehrseite des Lebenstriebes selber, wie er hier auftritt, zu bezeichnen. Wir erinnern uns, wie wir gefunden haben, daß die überschwengliche Lebensinbrunst dieser Kunstwerke im Grunde einem Mangel entsprang, nicht der Freude am Besitz, sondern der Sehnsucht nach dem Unerreichbaren. Und damit hängt es zusammen, daß den Geschöpfen, die bestimmt sind, den Gegenstand dieser Sehnsucht, das Leben selber, darzustellen, mehr als einmal ihr eigenes Wesen unter der Hand unmerklich zu entgleiten scheint. Daß wir auch bei ihnen plötzlich nicht mehr Instinkt sehen, sondern Bewußtsein, nicht Sicherheit, sondern angstvolle Trauer, nicht Leben, sondern Lebenwollen. Wir erinnern uns, daß dieser Zug schon in dem Schauspiel „Evoë!" zutage trat. Was es bringen soll, sind gewaltige Menschen in einer gewaltigen Epoche, und der am gewaltigsten gedachte, Colonna, klagt über die Kleinheit der Zeit, die keine großen Charaktere mehr hervorbringe. Herrliche, unüberwindliche Leidenschaften sollen siegreich vor uns aufsteigen, und ihre Hauptträgerin, die Bacchantin Felicia, zeigt einen solchen befremdenden Mangel an Instinktsicherheit, daß sie im Moment des höchsten Liebesglückes Zweifel an der ewigen Fortdauer ihres Gefühls aussprechen kann. Wie eine leise Erinnerung daran klingt es, wenn wir die Maielies, das „geheiligte Kind des Lebens", an einem Tage voller Lust und Jauchzen mit tränengefüllten Augen sagen hören: „Mir fehlt nichts, als daß ich mich schön und glücklich und vergänglich fühle." — Ugo Bassi, der schon erwähnte Prediger Garibaldis, gehört hierher, und ebenso die ihm in mancher Hinsicht verwandte Gestalt des Fra Celeste, des „kindlichen und herrlichen" Mannes, dessen erhabenes Lebensfeuer die Sterbenden Tod und Todesfurcht vergessen läßt, und der

doch selbst an dem Bewußtsein der Vergänglichkeit alles Irdischen wie an einer schweren Krankheit leidet. — Aber wohl am merkwürdigsten wirkt diese Schwankung in der Charakterzeichnung, dies Hinübergravitieren des Positiven nach der negativen Seite, an einer Stelle, wo es zugleich als feines und wirkungsvolles Steigerungsmittel verwendet ist. Eine der glut- und lebensvollsten Gestalten dieser Dichtung, Rizzo, erzählt von seinem tollkühnen Versuch, das unterdrückte Bergvolk dem angestammten König zurückzugeben: „Wenn ich ihnen die Gesänge von der Krone vortrug, fühlte ich, daß ein jeder dachte, ich wäre es, der die große Befreiung bringen würde. Ich war vielleicht der einzige, der es nicht dachte, aber das störte mich nicht. Es kam mir auf den Ausgang des Abenteuers weit weniger an als darauf, mein verlangendes Herz in seinem Feuer verdampfen zu lassen. Die Berge sollten mir die Spannkraft ihrer Lüfte, ihre titanischen Stürme geben, die Menschen ihre Kampflust, ihren Heißhunger, ihre rasenden Hoffnungen, damit ich in Lust, Schrecken und Taumel leben könnte, gleichsam ein wilder Jäger über den engen Häusern der Spießbürger. Zuweilen, wenn die erregten Männer mich umdrängten und mir feierlich verschworene Worte zuraunten, lachte mein Herz inwendig darüber, daß sie mich für ein Werkzeug ihres Schicksals hielten.“ So bewußt steht dieser wilde Abenteurer über seinem leidenschaftlichen Gebaren, so voller Absicht legt er seinen Taten den Gesichtspunkt der eigenen Lebenssteigerung zugrunde, daß er, mitten im brennendsten Affekt, über die ganze Situation sogar zu lachen vermag. Das Prinzip des Lebens um des Lebens willen kann an sich nicht wirksamer dargestellt werden als durch eine so vollendete Gleichgültigkeit gegenüber dem Zweck der einzelnen Lebensäußerungen; aber indem diese in das Bewußtsein des handelnden Menschen selbst hineinverlegt ist, statt triebhaft sein Handeln zu bestimmen, tastet sie ihn in seinem Wesenskern an, macht ihn, statt zum Träger jenes Prinzips, zu seinem Philosophen. — So haben wir bei diesen Kunstwerken mehr als einmal die leise Empfindung, als ob ihre sämtlichen, so grundverschieden gedachten Personen im Grunde von einer Art wären — lauter Variationen des reflektierenden Sehnsuchtsmenschen auch die, welche der Sehnsucht ihr Objekt entgegenzuhalten scheinen. Und es hätte sich eine alte Beobachtung bestätigt, daß der Künstler ein Gran des eigenen Wesens auch demjenigen Geisteskind mitgibt, das er als denkbar größten Kontrast zu dem eigenen Wesen ersonnen hat.

Die Gegenüberstellung der beiden Menschentypen steht mit gewissen formalen Eigenheiten dieser Dichtung in engem Zusammen-

hang. Der Reflexionsmensch bildet zugleich den Spiegel des Lebensmenschen, in welchem sich dessen Wesen, das ihm selber nicht bewußt werden kann, reflektiert, und von dem es ausgesprochen wird. Häufig ist dieses Formprinzip so weit gesteigert, daß das Ganze der Erzählung dem Reflexionsmenschen als Erinnerung in den Mund gelegt wird. Es ergibt sich daraus sofort, daß der Ichroman hier schlechtweg niemals das ist, was er gewohnheitsgemäß zu sein pflegt: die Entwicklungsgeschichte des Erzählenden selber. Diese wird höchstens ganz beiläufig berücksichtigt. Und zwar einfach aus dem Grunde, weil der Erzähler, ein tatenloser Grübler irgendwelcher Art, überhaupt keine nennenswerte Entwicklung aufzuweisen hat; das Leben ist gewöhnlich schnell mit ihm fertig geworden und hat ihn alsdann auf einem fernliegenden Betrachterposten abgesetzt; ebenso wie umgekehrt der Held der Erzählung viel zu bar aller Reflexion ist, um überhaupt imstande zu sein, das Erlebte betrachtend wiederzugeben. Die beabsichtigte scharfe Trennung von Reflexion und Handlung, Denken und Leben, infolge deren beides stets ausschließlich auf verschiedene Persönlichkeiten verteilt erscheint — ein markantes Beispiel dafür bilden die Geschwister Ludolf und Galeide Ursleu —, schließt eine Vereinheitlichung, wie sie erforderlich wäre, um das Leben zugleich leben und im Bewußtsein spiegeln zu können, völlig aus. Ein solcher „harmonischer Zukunftsmensch" — um die eigenen Worte der Dichterin zu brauchen —, der „die Gefühle hat und kennt", tritt kaum jemals in ihren Werken auf, die vielmehr durchweg zerfallen in die beiden Menschenarten, von denen sie sagt: „Der unbewußte Mensch hat die Gefühle, aber kennt sie nicht, der bewußte kennt sie zwar, aber hat sie nicht." Wir haben daher bei Ricarda Huch auch im Ichroman kein einzelnes Ich im Mittelpunkt des Interesses, sondern stets eine Welt. — Vielleicht am bezeichnendsten dafür ist die Triumphgasse, wo der Erzähler, obgleich keineswegs eine unwichtige Gestalt, hinter der erlebten höchst umfangreichen Gesamtheit gänzlich zurücktritt. Und doch war es sehr wohlbedacht und künstlerisch weise, diese Gesamtheit nicht unmittelbar zu geben, sondern durch den Mund eben dieses Erzählers. Denn diese Einkleidung ergibt eine formale Rechtfertigung für viele der im Wesen dieser künstlerischen Persönlichkeit notwendig begründeten Eigenheiten. Die Auflösung des Festen, die Verwischung der Konturen, die Verflüchtigung des materiellen Gewichts bei Personen und Ereignissen, die Vermischung des Objektiven und Gegenständlichen mit subjektiv-psychischen Vorstellungselementen — kurz, die ganze traumhafte Ferne, in die alles gerückt, der persönliche Stim-

mungshauch, der über alles gebreitet ist, erscheint hier als durchaus notwendig, nicht nur in dem tieferen Sinne einer Offenbarung des zugrunde liegenden künstlerischen Charakters, sondern auch bezüglich der Übereinstimmung von Form und Inhalt. Denn während jene Eigenschaften in dem reinen Epos, das sich als solches gibt, fremdartig wirken, als etwas, das aus einer anderen Kunstart herübergenommen ist, so wird, durch die besagte subjektive Einkleidung, die epische Form selbst subjektiviert, und die erwähnten Besonderheiten sind durchaus an ihrem Platze. — Noch aus einem anderen Grunde ist diese Form für die vorliegende Kunst eine überaus glückliche. Die schroffen Gegensätze, aus denen diese sich zusammensetzt, erfahren durch sie eine sehr reizvolle Verschmelzung. Das tritt gleich im Ludolf Ursleu augenfällig zutage. Die blinden, bewußtlos zufahrenden Affekte der Erzählung sind durch die Atmosphäre der denkenden Betrachtung gegangen, ehe sie zu uns kommen, ihre heißen Lebensgluten haben sich bereits dem Tod vermählt, und der Eindruck seiner ernsten Majestät ist mit dem ihrer wilden Schönheit eins geworden. Manche anderen der Huchschen Romane und Novellen mögen in mancher Hinsicht stärker wirken. Keine erscheinen uns so sehr, wie die dergestalt eingekleideten, als eine unlösbare Einheit.

III. DIE ROMANE

Eine Einheit: wenn durch irgendeine dieser Dichtungen, so wird dieser Eindruck vermittelt durch den Ludolf Ursleu. Und zwar ist die eben besprochene formale Ursache nicht die einzige dafür. Er befindet sich infolge dieser Eigenschaft in markantem Gegensatz zu den kleinen Dramen, die ihn umgeben; es überrascht geradezu, wie reif und sicher hier plötzlich vor uns steht, was bis dahin ein tastendes Versuchen war. Indessen nicht nur gegenüber den Dramen, sondern auch gegenüber den zunächst nachfolgenden Romanen und Novellen macht sich bei diesem Werke ein bemerkenswertes Plus an Geschlossenheit geltend, das es uns zuerst fast erstaunlich finden läßt, es an ihrem Anfang, statt am Ende zu sehen. Die Tatsache erklärt sich jedoch weniger aus einem bewußten, endgültigen Übersehen und Zusammenfassen, als vielmehr aus einer gewissen knospenhaften Gebundenheit der zur Verfügung stehenden Kräfte, welche später sich voll befreiend eine stärker betonte Eigenart auf Kosten dieser glücklichen Simplizität erkaufen müssen. Denn beides strebt bei dieser Kunst charakteristisch auseinander. Der Ludolf Ursleu verleitet uns daher zunächst fast regelmäßig zu einer Betrachtung,

die der hier vorliegenden Kunstart nicht angemessen ist; wir stellen Fragen an ihn, die er nicht beantwortet, suchen ihn zu begreifen von Punkten her, die nicht stichhalten. Was er eigentlich ist und was er will, was für eine Art von Lebensgefühl sich in ihm ausgesprochen hat, liegt keineswegs so klar auf der Hand, wie etwa bei der Triumphgasse. Jedenfalls ergibt dies nicht schon ein beliebiger Teil des Werkes, sondern erst das rückblickende Überschauen des Ganzen.

Was sich hier vor uns auftut, das gruppiert sich, rein inhaltlich betrachtet, um den nur von einem einzigen jungen Sproß überdauerten Zusammenbruch eines bedeutenden, wohlgegründeten Geschlechtes, einer norddeutschen Kaufmannsfamilie. Insofern könnte man im Stoff eine gewisse Ähnlichkeit erblicken mit einem Werke, das auf den ersten Blick wesentlich verschieden wirkt, nämlich mit Thomas Manns Buddenbrooks — und es sind für diese Ähnlichkeit in der Tat auch Gründe vorhanden, die über eine Zufälligkeit der Stoffwahl hinausgehen. Wie hier, sehen wir im Ludolf Ursleu zu Beginn die Familie, deren Los uns beschäftigen wird, in reicher, vielversprechender Blüte stehen. Die zwei Brüder in der Fülle ihrer Kraft, hochangesehen und wohlhabend, denen beiden eine hoffnungsvolle Nachkommenschaft zur Seite steht, die schöne Mutter, gleichsam die edelste Blüte und der Inbegriff dieses sorglos-sonnigen Phäakentums, der Urgroßvater, der von der aufgehäuften Höhe seiner Jahre her wie die personifizierte Lebensbejahung über dem Geschick seiner Familie waltet. Es scheint dies Geschick zunächst noch weiter aufwärts zu führen, da der Sohn des einen der Brüder, Ezard, den eigenen Hausstand gründet, und neue Sprossen dem alten Geschlechte zuwachsen. Aber nichtsahnend hat das Geschlecht damit bereits seinen Höhepunkt überschritten und neigt sich dem Falle zu. Aus seiner eigenen Mitte ersteht ihm das Verderben in Gestalt einer dämonischen Leidenschaft, welche die Geschwisterkinder Ezard und Galeide aneinander fesselt. Ihrer unüberwindlichen, verzehrenden, rücksichtslosen Macht erliegt das Glück, erliegt auch das Leben der Familie. In näherer oder entfernterer Beziehung zu ihr steht alles Unheil, das jetzt Schlag auf Schlag hereinbricht: der Tod der Mutter, die, eine zarte Sonnenpflanze, hinwelkt bei den ersten Anzeichen des Sturmes, der Selbstmord von Galeidens Vater, der seine letzten Kräfte erschöpft hat in dem vergeblichen Versuch, den Ruin seiner Vermögensverhältnisse aufzuhalten, der Selbstmord von Ezards Vater, Onkel Harre, nachdem er den guten Ruf, die Achtung und Liebe seiner Mitbürger verloren, und endlich der unter geheimnisvollen

und grausigen Umständen erfolgende Tod von Ezards Töchterchen und Lucile, seiner Frau. Blut und Tränen haben dieser Leidenschaft den Weg gebahnt, alles hat sie in ihren Dienst gezwungen, die heiligsten Rücksichten mit Füßen getreten im triumphierenden Bewußtsein ihres göttlichen Rechtes; da, unmittelbar vor ihrem Ziel, geschieht das Furchtbare: sie selbst, diese Liebe, der alles zum Opfer gebracht wurde, erliegt. Zwischen die beiden, die Gott und Natur füreinander bestimmt haben und die dieser Bestimmung mit schlafwandlerischer Sicherheit, mit tödlichem Schicksalstrotz entgegengeschritten sind, tritt ein junger Bursche, unbedeutend, ungeschult, nicht von ferne den edlen Abkömmlingen einer hohen Leibes- und Seelenkultur vergleichbar, und stiehlt mit einer gewissen elementaren Willensgewalt des Mädchens Herz. Daß sie, der damit Sinn und Kern ihres Lebens unter den Füßen fortgezogen ist, diesen schwindelnden Verlust des eigenen Selbst nicht überleben kann, ist klar. Ezard erträgt das inhaltsleer gewordene Dasein noch eine Weile in selbstloser Resignation. Galeidens Bruder Ludolf aber, dem die in einem wilden Leben verschwendete Jugendkraft nicht helfen kann, den Fall seiner Familie zu überwinden, birgt sich in dem stillen Frieden des Klosters, und im Leben zurück bleibt einzig Ezards Sohn, der kleine Harre.

Was haben wir in dieser Dichtung? Von welchem Punkte her ist sie zu fassen? Die Liebe Ezards und Galeidens bietet uns den ersten Anhalt: um sie scheint sich alles zu sammeln; sie erscheint uns gesteigert, verabsolutiert zu einer Darstellung der Liebe überhaupt: diesem Triebe in seine Tiefen nachzugehen, ihn herauszuarbeiten, gewaltig, unüberwindlich siegreich vor uns hinzustellen, dazu scheint das Buch geschrieben. Bis der erschreckende Sturz kommt und das, was uns hier im menschlichen und im ästhetischen Sinne ein Absolutes vorzustellen schien, wie Spreu vor dem Winde hinwegfegt, wir uns mit Galeide vor die Frage gestellt sehen: „Was war denn nun diese Leidenschaft und dieses Schicksal? — Was war der Zweck von diesem gewaltigen Aufwand, den das Schicksal mit uns machte?" Damit aber ist zugleich eine neue Möglichkeit gegeben. Zwei ihrer ganzen Veranlagung nach aufeinander hingewiesene Menschen, deren Wesen zusammenklingt in einer allseitigen und wundervollen Harmonie, sehen sich getrennt durch ein Gefühl, dem jede seelische Begründung fehlt. Ist es ein unüberwundener Instinkt aus niedrigeren Kulturstadien, der hier plötzlich auftauchend Glück und Leben zerstört? Ist es die berechtigte Forderung der Natur, die das hochkultivierte Weib dem auf gleicher Höhe stehenden

Manne entreißt, um sie dem in die Arme zu treiben, der ihrer differenzierten Feinheit die Ergänzung ungebrochener Instinktsicherheit entgegenbringt? Was es auch sei — hier liegt jedenfalls ein Problem, und ein solches, das ohne Zweifel wert ist, in den Mittelpunkt eines Kunstwerks gestellt zu werden. Aber ebensowenig kann bezweifelt werden, daß es diese beherrschende Rolle in dem vorliegenden Roman nicht spielt. Weit entfernt, daß er um dieses Problems willen geschrieben sei, kann es vielmehr nur durch eine Handlung der bewußten Abstraktion von ihm losgelöst werden. Es bildet in ihm einen Bestandteil unter vielen, drängt sich uns nicht auf, ist in keiner Weise unterstrichen. Das Ausschlaggebende des Werkes ist hier so wenig zu suchen, wie es in einer Verherrlichung der Leidenschaft lag. Vielleicht sind wir geneigt, es einfach in der Darstellung eines Familienschicksals zu sehen; aber große Partien, die aus dieser herausfallen und doch innerhalb des Ganzen mit Nachdruck wirken, so die Jugendabenteuer Ludolfs, die Beschreibung der cholerakranken Stadt, stehen dieser Auffassung im Wege. Was immer wir als den Kern des Werkes ansehen möchten, sei es Mensch, Ereignis oder Problem, das entschlüpft uns aus den Händen, wird vom Fluß der Handlung davongetragen. Und wir kommen schließlich zu der Einsicht, welche die nachfolgenden Werke uns viel früher entgegenbringen, daß der Roman einen allbeherrschenden Mittelpunkt nicht besitzt, daß alles, was wir dafür nehmen möchten, nur seine relativ unwesentlichen Momente sind. Daß er geschrieben ist aus einem Überwältigtsein des Gefühls heraus von der Erkenntnis, die Ludolf Ursleu ausspricht mit den Worten: „das Leben ist ein grundloses und uferloses Meer.“ Deshalb, und um Ludolfs wehmütiger Resignation: „ich begreife nicht, warum man sich mit Sehnen, Streben und Leiden um wirkliche und vermeintliche Güter quält; denn so oder so geht doch alles vorüber“, die trotzige Antwort Ezards entgegenzuhalten: „Ja, allzuschnell geht das Leben hin. Darum sollte man so wenig Zeit wie möglich mit Warten zubringen, sondern sein eigenes Schicksal sein. Man hat nur ein einziges kurzes Leben, darum ist es keine Kleinigkeit, auf welche Art es verläuft. Mein Glück, das ich haben könnte, ist mein Recht. Ich darf es erkämpfen.“ Durch das ganze Werk zittert der Aufschrei der jungen Flore: „Könnte ich ein häßlicher, kriechender Käfer sein, wie gerne wollte ich, wenn ich nur in der lieben warmen Luft bleiben dürfte, unter der guten Sonne, die ich so liebe.“ Und wiederum jedes Bild des glühendsten Lebensverlangens steht unter dem feierlichen Schatten der Schlußworte: „O schweige, meine Seele; es ist vorüber.“

So wie dies Werk damit schon unverkennbar die Grundlinien des ganzen vorliegenden poetischen Schaffens zeichnet, so fehlen ihm auch im einzelnen keine der Eigenheiten, die dies Schaffen kennzeichnen. Es trägt die Form einer Erinnerung an Totes und Vergangenes von seiten des Reflexionsmenschen, und Leben — Leben im Überfluß ist sein Inhalt. Dem Reichtum des Prächtigen, Wundervollen und Vollendeten in Gestalten wie Ezard, Galeide, Gaspard, Harre und Heileke, in Leidenschaften, furchtbar und herrlich wie die beiden, an deren Zwiespalt Galeide stirbt, steht gegenüber die gleichgültige Verschwendung des Entsetzlichen in dem vielfachen Selbstmord, dem angedeuteten Mord, dem Massensterben in der verseuchten Stadt. Zugleich aber, und in eben dem letzteren Beispiel vielleicht am eklatantesten, die Entkörperung aller Begebenheiten, ihr Hereinziehen in das Psychische, wodurch alles uns so fern gerückt und dazu mit einem so unheimlichen, ahnungsvollen Schauer umgeben, so märchenhaft unwirklich und märchenhaft bedeutungsvoll wird. So sind uns von den Verheerungen der Cholera eigentlich nur kurze, trockene Tatsachen berichtet, die keinerlei Anschauung zu liefern vermögen; das einzige, was bestimmt ist, uns dies Phänomen persönlich nahe zu bringen, es auf uns wirken zu lassen, uns in seinen Bannkreis zu zwingen, ist — Ludolfs vorhergehender Traum. Und es ist im höchsten Grade charakteristisch, in welcher Weise er das tut. „Ich weiß noch," erzählt Ludolf, „daß ich alle Straßen unserer Stadt überblicken konnte, und daß sie mondhell und ganz still und leer waren bis auf eine einzige hin und her wandelnde Gestalt, von der ich wußte, daß es die Pest war. Sie sah aus, wie ich es einmal auf einem Bilde gesehen hatte, orientalisch angetan, mit einem feuerroten Turban über dem fahlen Gesicht, fürchterlich schön, tödlich aus den bösen Augen blickend. An viele Türen malte sie ein seltsames Zeichen, und ich wußte, daß alle sterben mußten, die in einem solchen Hause lebten. Zuletzt kam sie auch an unser altes Haus, das in meinem Traume wohl wieder uns gehörte, sonst wäre mein Herz nicht so erbebt, als ich das Gespenst sich ihm nähern sah. Lautlos trat es in die Gartenpforte, glitt an dem Beete vorbei, auf dem ich die Lilien blühen und sich auf merkwürdig bedeutungsvolle Art wiegen und neigen sah, malte aber nichts an die Haustür, sondern glitt hinein, da sie sich von selbst öffnete und ebenso wieder hinter ihm schloß. In diesem Augenblick wachte ich auf." Was haben wir hier von dem Ereignis selber in seiner Realität? Nichts. Aber keine noch so anschauliche Schilderung desselben könnte uns mit unheimlicherer Gewalt ans Herz greifen. Die

Erscheinung ist übergangen, die Bedeutung dagegen, der Stimmungsgehalt ist erschöpft. Und so verhält es sich allenthalben: von der grotesk-schauerlichen Geschichte der schönen Georgine bis hin zu Galeidens Selbstmord.

Gleichwohl aber zeigt der Ursleu auch hierin, wie schon im großen, den nachfolgenden Romanen gegenüber einen gewissen Unterschied, zwar nicht der Art, aber des Grades. Die relativ größere Gehaltenheit, die zuweilen an plastische Darstellung streift, und die uns zuerst dazu veranlassen konnte, das Werk zwar nicht von epischen, aber gewissermaßen von tragischen Gesichtspunkten aus zu betrachten, erstreckt sich auf alle seine Bestandteile. Der Stil ist um so viel schmuckloser, die Komposition soviel einfacher, wie die Probleme schärfer umrissen sind, die Ereignisse betonter, die Gestalten sich nicht gänzlich in unzusammenhängende Zustände auflösen, die Gefühle nicht völlig in Stimmungen verfließen. Man vergleiche z. B. die einheitliche Leidenschaft, die dies Werk beherrscht, mit der hundertfach wechselnden, unzählige Male erloschenen, unzählige Male in neuer Form wieder auferstehenden Liebe Laskos und der Maielies. Und ebenso verschieden sind die Träger dieser Gefühle — Galeide, die mit dem Verlust des ihrigen stirbt, die Maielies, die, des stetigen Wechsels in ihrer Brust gewohnt, sich gleichmütig dem An- und Abschwellen des ihren überläßt. Eine Gestalt wie Ezard reicht über alle dazwischen liegenden fort einer anderen die Hände, in der die Dichterin abermals, aber durch bewußtes Zusammenraffen, Häufen und Zügeln ihrer musikalisch ins Grenzenlose verlangenden Kräfte das Maß von plastischer Wirklichkeitswirkung zu erreichen strebt, das dem Ludolf Ursleu deren keusche Gebundenheit verleiht.

Eine beträchtlich größere Ausdehnung in bezug auf Zeit, Raum und Personenzahl deutet schon äußerlich auf ein Fortschreiten des in der Natur dieses Talents notwendig begründeten Auflösungsprozesses bei demjenigen der folgenden Romane, der, von in mancher Hinsicht ähnlichen Voraussetzungen ausgehend, ihnen eine andere Wendung erteilt. Wenn es bei dem Ludolf Ursleu möglich war, ein klares, geschlossenes Bild vom Gang der Handlung zu geben, so muß man sich hier auf eine Andeutung der allgemeinsten Züge beschränken und hat damit wenig Wesentliches gesagt. Auch in „Vita somnium breve"[1]) ist es ein festes, wohl gegründetes norddeutsches Kaufmannshaus, über das ein Sturm hinweggeht, es in seinen Grundfesten erschüttert und den Vater, der den Zusammenbruch sei-

1) In der neusten Auflage „Michael Unger".

nes Lebenswerkes nicht überstehen kann, mit sich nimmt. Auch hier gibt den Anstoß dazu eine Leidenschaft, die, vor menschlichen Gesetzen verworfen, sich von der Natur geheiligt weiß, und die noch verstärkt ist dadurch, daß sie eng verbunden auftritt mit der freien Entwicklungsmöglichkeit überhaupt. Das Verhältnis der an dieser Empfindung interessierten drei Menschen zueinander ist genau das gleiche, wie im Ludolf Ursleu: der Mann, an eine Frau gekettet, deren zwischen Intellekt und Gefühl, Reflexion und Instinkt haltlos schwankendes Wesen ihn aufreibt, der unwiderstehlich hingetrieben wird zu der urgründigen, bruchlosen, naturstarken Einheit der anderen, dem aber die unglückselige Leidenschaft des Geschöpfes, das von ihm allein die Heilung des eigenen quälenden Zwiespalts erwartet, die Erfüllung seiner Sehnsucht unerbittlich verweigert. Diese Erfüllung wird so rücksichtslos und inbrünstig erstrebt, wie in jenem ersteren Fall, gelangt aber ebensowenig wie dort zu ihrem Ziele. Diesmal ist es die Vaterliebe, die sich dagegen erhebt und triumphiert. Wir könnten hier abermals eine interessante Frage herauslösen: Geschlechtsliebe und Elternliebe im Kampfe um Macht und Berechtigung; das mit ewiger Notwendigkeit gebrachte Opfer, dem ebenso unwiderruflich der grausame Undank folgt. Oder auch eine andere: das Verhältnis des Individuums in seinem Recht auf persönliche Selbstbestimmung, Entfaltung aller seiner Fähigkeiten und Anlagen, zu der Gesamtheit, mit der es durch familiäre und gesellschaftliche Bande verknüpft ist. Aber so fein alle diese Beziehungen bis in ihre geheimsten Verästelungen hinein verfolgt sind, so wenig könnte es einem doch einfallen, etwa die Darstellung dieses oder irgendeines anderen Problems, Schicksals oder Charakters für den Sinn des Kunstwerks zu halten. Er ist vielmehr diesmal gleich gegeben durch das vorausgeschickte Böcklinsche Bild, das Tod und Leben in üppiger Fülle, doch in strenger, stilisierter Schönheit in sich faßt. Und die Deutung des Bildes liegt schon inbegriffen in dem Titel und wird ergänzt durch das Wort, das dem kleinen Michael die Natur zuflüstert als das Leitmotiv seines Daseins, und das er, alternd und resigniert, den kommenden Geschlechtern weitergibt. Wie ein kurzer Traum geht in der Tat das reiche, herrliche, hoffnungsvolle Leben an dem Helden des Werkes vorüber, ohne eine einzige seiner Versprechungen zu halten. Schlag auf Schlag folgt ein trauriger Verlust dem anderen: das Erlöschen der Liebe zu Verena; der klägliche Untergang der stolzen und schönen Familie, deren Glieder, mit Ausnahme seiner selbst, durch Selbstmord endigen, oder zu unnützen, kleinlich-egoistischen Genußmenschen heranwachsen; die

Auflösung des Freundeskreises; der Zusammenbruch seines Verhältnisses zu Rose und unmittelbar darauf das Aufgeben des geliebten Berufes und damit aller Möglichkeit der freien Ausbildung und Betätigung seiner Kräfte; und endlich die herzzerreißende Erfahrung, daß der, dem er das Opfer seiner Liebe und seines Lebens gebracht hat, sein Sohn, sich gleichgültig und geringschätzig von ihm wendet. Damit ist die Handlung zugleich weit hinausgeführt über den Punkt, wo sie im Ludolf Ursleu zerriß. Dieser Unterschied ist nicht unwesentlich. Die straffere Konzentration jenes Werkes bedingte zugleich den markanteren Abschluß; so wie es sich in der schärferen Vereinzelung des Problems, in der Verfestigung der Individuen und ihrer Leidenschaften der Tragödie näherte, so mußte auch seine Katastrophe tragischer Art sein. Während hier Gestalten, Gefühle und Probleme viel zu gleitend und flüssig sind, als daß ein hartes Zerschellen des einen am anderen überhaupt möglich wäre. Dort galt, was die Dichterin über Novalis sagt: „Er hätte an sich selbst verzweifeln müssen, wenn er sein früheres Gefühl, das so stark und echt in ihm gewesen war, aufgegeben hätte.“ Hier dagegen ist dem Ursleu gegenüber eine Verfeinerung und eine Verkleinerung eingetreten. Die einheitliche Handlung, der einheitliche Charakter tritt zurück vor der für diese Kunst so charakteristischen Folge unzusammenhängender, doch höchst interessanter, mit unnachahmlicher psychologischer Eindringlichkeit aufgefangener Seelenzustände. Das Abenteuer Michaels z. B. mit dem fremden, ungebildeten Mädchen auf dem See, das ein heißes Begehren nach einer anderen mitten in seine große Leidenschaft für Rose hineinschlagen läßt, wiederholt gleichsam die Katastrophe des Ursleu, indem es, was dort mächtig und unüberwindlich war, in flüchtige Stimmung auflöst. Ebenso ist es im Grunde Stimmung, kein zwingendes, bleibendes Etwas irgendwelcher Art, sondern momentane, vorübergehende Seelenverfassung, was die Katastrophe dieses Werkes, die Trennung zwischen Michael und Rose herbeiführt. Schon am nächsten Tage ist Michael ein ganz anderer, und er kann seine eigene Handlungsweise nicht mehr begreifen. „Er suchte sich das zwingende Gefühl zu vergegenwärtigen, unter dem er gehandelt hatte; aber obwohl er Mario nicht weniger deshalb liebte, weil er um ihn litt, konnte er doch die gestrige Angst nicht mehr nachempfinden. Es war keine Frage, daß Marios Tränen jetzt schon sanfter fließen würden, wenn er nicht zurückgekommen wäre, ja, daß er in einigen Tagen schon herzlicher, kindlicher Freude wieder fähig gewesen wäre.“ Was der Ursleu auslöste, war, wenn auch schon untermischt mit anderen Empfindungen,

doch in der Hauptsache ein tragischer Schauer, der Schmerz ist, aber auch Befriedigung; wie Ludolf von Ezard sagt: „Wie immer ihren Lieblingen hatte die Natur Ezard Glück und Unglück mit beiden gleichverteilenden Händen gereicht und nahm ihn früh von der Erde weg; denn sie will, daß das, was einmal vollendet dastand, nicht verfalle, sondern wie die Helden des Altertums in jungen Jahren unter die Sterne versetzt wurden, wo sie schön und kräftig ihrer Unsterblichkeit sich freuen, so läßt sie das Edelste, was sie schafft, sterben, damit die irdische Vergänglichkeit es nicht antastet." Hier dagegen hat sich der Herrschaftsbereich der „irdischen Vergänglichkeit" weiter ausgebreitet, und sie tastet an, was immer schön und lebensvoll war, sachte nimmt sie dem Menschen ein Stück seiner selbst nach dem anderen aus der Hand und läßt ihn zum Schluß mit trüben Augen und leerem Herzen seinem dahinfließenden Ich nachsehen.

Wenn somit dies Werk die für die Kunst Ricarda Huchs bezeichnenden Züge in jedem seiner Teile an sich trägt, wenn die musikalische Auflösung des Festen einerseits, das reizbare Erfassen des flüchtigsten, vorübergehendsten Momentes andererseits hier bereits in sehr hohem Grade durchgeführt erscheinen, so ist es charakteristisch und unterscheidend für dasselbe, in welchem Maße es sich dessen bewußt ist. Wohl kaum irgendeiner der anderen Romane ist mit so reflektierendem, geradezu zersetzendem Geiste geschrieben, in kaum einem anderen wird die dahinter stehende dichterische Persönlichkeit selbst so vielfach gespiegelt, so deutlich und unverkennbar ausgesprochen. Die Steigerung und Überhitzung in ihrer Beziehung zum Leben, die allen Huchschen Menschen eignet, ist hier mit Absicht auf die äußerste Spitze getrieben, bis in Möglichkeiten hinein, die von der Verfasserin selbst durchaus nicht mehr als gesund und normal empfunden und dargestellt werden, in denen sie vielmehr geradezu die Absicht zu verfolgen scheint, sich die Gefahr des eigenen Wesens mit Wissen entgegen zu stellen. Gleich von Anfang an haben wir die bezeichnende gefährliche Entblößung des innersten, instinktiven Lebenskerns. „Dies also, dies ist das Leben, Michael Unger", so lauten die ersten Worte des Romans. Was bei dem Normalmenschen dicht umgeben ist von der Rinde täglicher Gewohnheiten, das liegt hier fiebernd und zuckend beständig zutage. Wir fühlen uns unwillkürlich erinnert an eine Stelle aus einem Briefe Hölderlins, welche die Dichterin in ihrem Werk über die Romantik selber anführt, und wo es heißt: „Es ist oft wünschenswert, bloß mit der Oberfläche unseres Wesens beschäftigt zu sein, als immer seine

ganze Seele, sei es in Liebe oder in Arbeit, der zerstörenden Wirklichkeit auszusetzen." Diese Menschen leben in der Mehrzahl immer „aus dem Tiefsten ihres Herzens heraus". Sie wurzeln nicht im ruhigen Dasein, sondern sie schweben außerhalb und sind infolgedessen beständig umgetrieben von sehnsüchtigem und ruhelosem Verlangen. Was Michael seiner Frau anempfiehlt, womit er ihre quälende Rastlosigkeit besänftigen will: „Laß es dir doch genug sein an dem bescheidenen Gange des Lebens und erwarte keine Wunder", dazu ist er selbst kaum viel besser imstande wie sie. Das Lebensgefühl ist hier nicht die normale Blutwärme, die unbemerkt bleibt, indem sie den ganzen Organismus erhält und zu stiller Tätigkeit befähigt, sondern ein Fieber, in welchem die Menschen bald glühen und sich zu Außerordentlichem berufen fühlen, bald gelähmt und unfähig vor Frost starren. Wie Arabell in ihrer „zitternden Lebensglut", die von sich erzählt: „Ich sah einmal eine Tänzerin von wunderbarer Zartheit und Kraft der Glieder, die im Tanzen mit langen, farbigen Schleiern spielte, sich umwindend, wieder enthüllend und verhüllend, während wechselnde Musik erschallte und verschiedenfarbiges Licht sie beleuchtete; zuletzt wurde das Licht blutrot, so daß sie in Flammen zu stehen schien, die die dünnen Schleier und sie selbst rasch verzehrten, die in Farbe, Musik und Bewegung aufgelöst war. So sieht meine Seele aus, eine Bacchantin im Feuer tanzend, rasend in der Anbetung ihres Gottes." Aber ein anderes Mal wieder, traurig und trostbedürftig gefunden und gefragt, was sie für Schmerzen habe, antwortet sie: „Ach, Schatten oder Träume von Schmerzen, wie ich von allem nur die Schatten und Träume habe. Mich verlangt nach etwas, das ich nicht nennen kann, mich zehrt ein Hunger auf, den nichts stillt und nichts befriedigt, als meine eigene Seele. Das Los der Tänzerin ist nicht beneidenswert; sie lodert und jauchzt in minutenlangem, berauschtem Schweben und liegt dann matt und empfindungslos durch unendliche graue Tage". Eine Unzahl solcher Gestalten, abgestuft bis zum schrullenhaftesten Sonderling, füllt das Buch. Ihr allgemeines Verwandtschaftsmerkmal, das von Sardanapal bis zu Aristos reicht, ist das „leidenschaftliche, überschwengliche Verhältnis zum Leben". Hier, an diesen Karikaturen der beiden Huchschen Menschenarten, können wir zugleich auch einen interessanten Blick tun in ihre innere Verwandtschaft, ihren Zusammenhang in einem einzigen Grundgefühl. Menschen wie Aristos und Gabriel z. B. kommen uns vor wie eine Verschmelzung des Reflexions- und des Lebensmenschen in seiner weitgehendsten und verzerrtesten Möglichkeit. Es fehlt ihrem Lebensgefühl die Selbstverständlichkeit, und

darum ist es ihnen in Entbehrung oder Überschwang, in Sehnsucht oder Freude fortwährend bewußt. Wie eine wunde Körperstelle uns immer an ihr Dasein mahnt, so krankhaft klar ist ihnen ihre eigene Art zu sein beständig bis in die letzte Faser hinein in der Reflexion gegenwärtig. Einen bezeichnenden Ausdruck hat die Dichterin selbst für diesen Zustand gefunden, indem sie von Gabriel sagt, daß er „mit greisenhafter Bewußtheit auf Jugend poche". Infolgedessen sind sie imstande, sich jederzeit beliebig über sich selbst zu erheben, in unendlicher Spiegelung jede Substanz verflüchtigend mit den Schalen und Formen der Dinge und des eigenen Wesens zu spielen. Man fühlt sich hier an Worte der Dichterin erinnert, die sie in ihrem Werk über Romantik sagt: wie an Friedrich Schlegels Lucinde ist auch an diesen Menschen merkwürdig die Wachsamkeit und stete Gegenwärtigkeit, die ihnen inmitten des Sinnenrausches ermöglicht, „mit kühler Besonnenheit auf jeden leisen Zug der Freude zu lauschen". So sagt Aristos „es wäre die Aufgabe der Menschen, in feierlich schönem Aufzuge in der Arena des Lebens zu erscheinen, und im Kampfe weniger auf den Sieg als auf die Schönheit der Bewegung zu sehen, so daß man mit blutendem Leibe und schäumendem Munde sich selbst noch wie ein Kunstwerk empfände und genösse". So fährt er fort, Verena ihren Übertritt zur katholischen Kirche zu deren eigener Befriedigung nach demselben Prinzip auszulegen: „Wenn Sie, in schwarzen Flören wallend, in die Kirche treten und geneigten Hauptes Ihren Sitz einnehmen; wenn Sie beim gegebenen Zeichen sich bekreuzen, in die Knie sinken und sich langsam wieder erheben; wenn Sie sich in der Kapelle eines Heiligen hingerissen niederwerfen und die Hände, betend gefaltet, zu seinem Bilde erheben, überkommt Sie eine Befriedigung, die Sie vielleicht dem gegenwärtigen Geiste Gottes und Ihrer Erhebung zu ihm zuschreiben; es ist aber das Bewußtsein der schönen, wellenflüssigen Demut, die Bewegung, mit der sich Ihre hohe Gestalt uralten Formen anschmiegt, das Gefühl, in einen wundervollen Rhythmus aufgelöst zu sein, nach dem seit undenklichen Zeiten die Seele vieler Völker schwingt." Und dieselbe Tendenz zur Erhebung über das Gegebene, zur aus der Bewußtheit sich ergebenden Willkür des Subjekts gegenüber dem Objekt, führt zuzeiten umgekehrt dazu, die Form durchaus fallen zu lassen um des Sinnes willen. Rose hat zu einem Bild Studien nach der Natur gemacht, und Raphael tadelt dies, „da ein genialer Künstler nicht malen müsse, was er gesehen hätte und was es wirklich gäbe, sondern die Fabelgestalten seiner zaubernden Phantasie". Später geht er sogar so weit, zu behaupten, „daß die größten Kunstwerke

die innerlichen wären, die überhaupt nie zu einem Ausdrucke gelangten. Die größten Meister, sagte er einmal, hätten — was freilich paradox klinge — ihre Schöpfungen dadurch beeinträchtigt, daß sie sie machten. Es sei einmal unmöglich, einen Schmetterling zu greifen und festzunageln, ohne ihm den Schmelz abzustreifen. Ein einziger Gedankenstrich oder ein Ausrufungszeichen könne eine schönere Dichtung sein, als die berühmteste Tragödie.“

Es ist unmöglich, gegenüber solchen Erscheinungen den Namen der Romantik zu unterdrücken. In der Tat könnte man sagen, das Buch ist so sehr im romantischen Geist geschrieben, daß die romantische Ironie, das Prinzip der willkürlichen Erhebung über sich selber, dazu geführt hat, sich auch über diesen Geist selbst hinauszustellen und ihn mit überlegener Absicht in Figuren und Handlung hinein zu verlegen: wir möchten manchmal geradezu meinen, daß zu diesen Menschen, denen man ebenfalls „wie losen, flatternden Blumen, in deren zierliche Stengel die Säfte der Erde nicht hinaufströmen können“, einen „Erguß heißen, irdischen Blutes in die Adern mehr“ wünschen möchte, die Romantiker in Person Modell gestanden hätten, daß die hier ausgesprochenen Ansichten und Überzeugungen bestimmt seien, romantische Denkart unverfälscht zu wiederholen. Bis in einzelne kleine Züge hinein frappiert uns diese merkwürdige Ähnlichkeit. Ihr bestimmendes Moment aber besteht ohne Zweifel in der diesem Werk eigentümlichen Verbindung hochgradiger Reizbarkeit mit einer das Gegebene stets wieder in der Beobachtung aufhebenden, jene nervöse Feinheit der Stimmung in zahllosen Reflexionen zurückwerfenden Bewußtheit.

Eigentümlich berührt der Schluß des Werkes. Der „bange, süße Wahn des Lebens“ ist verschwunden, unsichtbare Götter führen den Zuversichtlichen „unsterblichen Gipfeln“ entgegen. Was hier auftaucht und sich siegreich dem versunkenen Leben entgegenstellt, das ist etwas vorher kaum jemals zu Worte Gekommenes, ist eine ideelle Macht. Ihr Wesen indessen wird nicht ganz klar. Wo liegt der Hafen, der dem Beraubten, vom Leben Verstoßenen Zuflucht gewährt? Der „Gott“ Arabells, der „Geist“ des Freiherrn sind nicht seine Sache; fremd und verwundert hat er, das „Kind der Erde“, dem hochgespannten Idealismus des letzteren, der krankhaften Ekstase der ersteren gegenüber gestanden. Ist es die Selbstaufopferung an sich, in der er Trost findet, das Bewußtsein, unter Kämpfen und Leiden ein für richtig Erkanntes getan zu haben? Dieser Auffassung wird der Boden entzogen dadurch, daß Michael selbst schon lange zu der Erkenntnis gekommen ist, das dem Sohn gebrachte

Opfer sei nichts Notwendiges, vielmehr der Ausfluß einer vorübergehenden Erregung und in seinen Folgen für das Kind wohl eher schädlich als nützlich gewesen. Vielleicht haben wir die beste, wenn auch keine ganz zwingende Erklärung in der großen Vision, die ihn am Abend seines Geburtstages überkommt, und die ein „wundervolles und entscheidendes Erlebnis" genannt wird. Ein plötzliches Sich-Eins-Fühlen mit jeglichem, was er besessen und verloren hatte, ein freies Jenseits aller Erscheinung, ein Verschmelzen und Sich-Vermählen mit allem, was da war und ist. „Das Schönste von allem Schönen, das wußte er ja, der Schmelz der Freude, das Innigste der Liebe war nicht draußen, sondern ewig in seiner eigenen Seele. Hinunter, hinunter in das Reich der Wiederkehr! Wo Traum und Sehnsucht in himmlischer Gestaltung wandeln, wo aus schwärmerischer Farbenglut und Gesängen voll Heimweh das Verlorene taucht, das unsere Augen benetzen." Wir mögen uns dabei füglich an den Ausgang des Hyperion erinnert fühlen. Doch abgesehen von dem Unterschied der Darstellung — was dort als Preisgabe des Subjekts an die Natur erscheint, das ist hier ein völliges Zurückziehen in das Subjekt — die Überwindung der individuellen Einsamkeit am Schluß von „Vita somnium breve" besitzt entfernt nicht die zwingende Notwendigkeit des Hyperion. Sie tritt nicht auf als Schlußresultat einer Entwicklungsreihe, sondern wird beliebig dem wechselnden Gefüge von Stimmungen eingefügt. Zwar ist der Prozeß vorgebildet in Szenen wie die abendliche Fahrt auf dem See, da „ein Überirdischer am Ruder bekränzte Schatten zu neuen Sternen führt", die improvisierte dramatische Begegnung der entkörperten Seelen in der Unterwelt, das Zusammensein des Freiherrn mit Rose, als er „ihre Seele in der Hand hält". Indessen tragen sie alle mehr oder weniger den Charakter des Rausches, des Krampfes, oder auch eines willkürlichen Spiels, und etwas davon haftet auch an dieser letzten großen Befreiung von allen hemmenden Schranken der Erscheinung. Gleichwohl aber hat in ihr vorübergehend einmal die musikalische Seite dieser zwiespältigen Veranlagung völlig die Oberhand gewonnen.

Vollkommen dagegen steht diese im Vordergrund in dem Roman, der zeitlich zwischen den beiden bis jetzt besprochenen liegt, in den Lebensskizzen „Aus der Triumphgasse". Es ist kein Zufall, wenn die Musik auch rein inhaltlich hier eine so große Rolle spielt, daß fast jede Handlung und jede Begebenheit schließlich in ihr ausklingt. Ganz dasselbe ist der Form und dem Wesen nach der Fall. Indessen ist es seltsam und bezeichnend, daß zugleich auch die andere Seite dieser Kunst hier am stärksten und ausgesprochen-

sten vertreten ist. Das musikalische Element triumphiert, aber keineswegs durch Ausschaltung, sondern durch totale Unterordnung des an sich in diesem Werk in unerhörtem Umfang vorhandenen entgegengesetzten Elementes. Man kann die ganz eigentümliche Gesamtwirkung am besten charakterisieren durch Worte des Romans selbst, wenn er einmal spricht von einer „Melodie von großartiger Traurigkeit; die wenigen Töne waren so überirdisch an Schmerz und Schönheit, daß sie die Welt voll Schmutz und Niedrigkeit, die sich unter ihnen wälzte, damit überschütteten und verhüllten". Hiermit sind die Gegensätze, die das Buch enthält, und ihre Verschmelzung aufs klarste ausgesprochen. Das metaphysischste dieser Kunstwerke ist zugleich das realistischste von ihnen. Sein Thema ist von Anfang bis zu Ende die nächste Wirklichkeit in ihrer häßlichsten und abschreckendsten Gestalt: Gemeinheit, Laster, Ekel, Armut und Verbrechen; seine Wirkung gelösteste Schönheit. Das Einzelne, so deutlich gesehen, so scharf charakterisiert wie je, ist restlos untergegangen in dem „großen Strom", dem wir es anhören, daß er aus unergründeten Tiefen kommt. — Er hat in diesem Fall seinen Weg nicht über die zersetzende Reflexion genommen. Dies Werk wurzelt am meisten im Unbewußten, führt uns am weitesten in Gebiete, die sich von dem Gedanken nicht mehr erschließen lassen. Es ist nicht nur das musikalischste, es ist auch das lyrischste von allen. Das tritt bereits äußerlich zutage in seiner Darstellungsart, welche die denkbar subjektivste ist. Nirgends hat die Form der Wiedererzählung mehr Berechtigung als hier. Denn nirgends ist das Objekt so sehr zum subjektiven Vorstellungsbestandteil geworden, mischen sich die Bilder des Traumes und der Phantasie so gleichberechtigt unter die realen Gegenstände, wird die sachliche Darstellung so häufig durch die Wiedergabe der persönlichen Gefühlswirkung ersetzt. Ein Traum bildet die Eröffnung, er gibt, wie ein voller Akkord, die Stimmung des Ganzen, die zum Schluß in einer Vision verklingt. Wenn „Vita somnium breve" eine tausendfache Spiegelung und Brechung des dahinter stehenden Lebensgefühls im Bewußtsein bietet, so wirkt die „Triumphgasse" wie sein unvermitteltes Ausströmen. Von Anfang an haben wir die Empfindung, auf vulkanischem Boden zu wandeln, dem nur von dünnster Schicht bedeckten Feuerherd einer dichterischen Individualität ganz nahe zu sein. Der Zwiespalt dieser Individualität, den selbst das hier zutage tretende entschiedene Dominieren der einen Richtung keineswegs beseitigt, löst sich daher völlig auf in der Einheit der Form, die jede aus innerer Wahrheit und reiner Notwendigkeit entspringende künstlerische

Selbstoffenbarung bezeichnet, mag diese Wahrheit an sich selbst noch so zwiespältig beschaffen sein. Und diese tiefste Einheit ist ein Kennzeichen des Romans, der von allen die weitaus größte Anzahl an Personen, Schicksalen und Begebenheiten aufweist, der sich aus Hunderten von einzelnen Bildern mosaikartig zusammensetzt. Alles wird in seiner Einzelheit aufgehoben, schmilzt dahin in einem einzigen großen Rhythmus, dessen edle Gehaltenheit von Leidenschaft zittert. Eine Leidenschaft, die flammengleich da und dort emporschlägt und das düstere Gemälde in blutigrote, schauerlich-schöne Beleuchtung stellt.

Unter diesem Gesichtspunkt hat die Schärfe der Gegensätze in dem Werke nichts Überraschendes mehr. Sie geben dem gegensätzlichen Welt- und Lebensgefühl, das mehr oder weniger deutlich aus der ganzen vorliegenden Kunst zu uns spricht, die zugleich größte und einfachste Darstellung. Der Grundzug ist, wie schon gesagt, dem Ausdruck nach musikalischer, dem Wesen nach metaphysischer Art. Und zwar handelt es sich um eine Metaphysik, die aus dem Realismus selbst emporwächst und sich an ihm begründet. Die Schuld und das Leiden der Welt könnten kaum eine eindringlichere, eine erschöpfendere Gestaltung finden. Immer wieder, mitten in die Häufung von Mord, Selbstmord, Elend und Schande hinein, finden wir plötzlich den unüberwindbaren, mit ihm selbst gesetzten Urschmerz des Individuums auf eine letzte typische Formel gebracht. Wie Antonietta, das „lachende, kindliche" Mädchen, das sich in seiner Verlassenheit gleichwie in eine „ekelhafte, schlammige Pfütze" in die Arme des Ungeheuers Pasquale geworfen hat, kurz vor ihrem schrecklichen Ende unter herzzerreißendem Weinen nur das eine noch zu sagen vermag, „daß alles so häßlich, so furchtbar häßlich sei: die Welt, das Leben, die Menschen, sie selber". Wie Riccardo, da er das Spital wiedersieht, aus dem ihm die „grauen, leidenden Gespenster" seiner Kinderjahre entgegenkommen, sich mit Angst und Schauder abwendet und zur Erklärung nur hervorbringt: „ich habe so viel dort gelitten, so viel gelitten." Dieselben Worte, die Vittoria einmal äußert, überwältigt vom Gedanken an ihre furchtbare, sonst nie von ihr erwähnte Ehe. „Nur in Gegenwart einer Freundin sagte sie einmal, wie jemand, der aus tiefem Traum erwacht, über sich selbst erstaunt und sich nur mühsam in seiner Umgebung wiedererkennt: Ich habe so viel gelitten, mehrere Male und mit einer solchen Betonung, daß jene, die fast noch ein Kind war, von unbestimmtem Schrecken vor den dunklen Möglichkeiten des Lebens ergriffen wurde." Und fürchterlich, ein Letztes dieser Mög-

lichkeiten ist es, wenn von der Mutter selbst, jener Frau, „mit den erschöpften blauen Augen, die nichts mehr vom Leben verlangten, als Schlaf und Tränen", dem todkranken Sohne gegenüber gesagt wird: „sie zitterte im Innersten davor, daß die Todesnähe vorübergehen könnte", wenn diese Mutter eine Wallfahrt unternimmt, um die heilige Jungfrau um den Tod ihres ungeborenen Kindes anzuflehen. Fürchterlicher noch jene letzte Szene, die alles Entsetzen, das an uns vorbeigezogen ist, noch einmal zusammenzufassen scheint, Vittoria mit ihrem von dem eigenen Vater ermordeten Kinde: „Man hörte keinen Laut im Zimmer als Vittorias Jammern, Töne, die einem die Seele wie Folterwerkzeuge auseinanderrissen. Es war ein Heulen, oder ein Verwünschen, oder ein Schreien, so wie ich mir denke, daß wilde Tiere in der Wüste, wo Meilen und Meilen nichts Lebendes ist, schreien und um ihre Jungen klagen. Da, unter dem dunkelblauen Himmel voll großer Sterne, inmitten der unermeßlichen Stille, wäre es vielleicht von schauerlicher Schönheit gewesen; aber in dem engen Zimmer hier war es gräßlich, nichts als gräßlich und unerträglich." Eine Szene, die dem Erzähler das äußerste Wort entreißt: „Ich hätte meine Seele herausbrechen und aus Ekel am Leben sterben mögen."

Aber, wie schon angedeutet: all dies Grauenvolle, die ganze, schmerzzerrissene Wirklichkeit vermag uns kaum zu erreichen, geschweige denn zu verwunden. Eine geheimnisvolle Verbundenheit, ein Durchleuchten und Verglühen alles Körperlichen und Realen läßt uns schauernd empfinden, daß wir jenseits desselben stehen. Fortwährend zerreißt der durchsichtige Schleier der Erscheinung ganz, und rätselhafte Abgründe eröffnen sich dem Blick. Das Gesicht des armseligen Weibes, das die welken Blumen aus dem Schmutz der Straße aufrafft, weil sie „Glück" bringen sollen, verschwindet dem Erzähler nicht mehr aus dem Gedächtnis. „So fürchterlich, weil man die Jugend und Lieblichkeit noch sah, die darin verschüttet war, ganz besonders aber die mageren Hände mit dem vergrämten Ausdruck, die sich krampfhaft wie ein verhungertes Tier um die zertretenen, schmutzigen Lilien klammerten. Hätte sie eine Klage ausgesprochen, würde mir der Anblick vielleicht nach flüchtigem Bedauern vorübergegangen sein, aber daß sie auf Glück wartete! Es war mir, als hätte ich jemand gesehen, der liefe und liefe in der Hoffnung, ein schönes, fernes Licht zu erreichen, während er tatsächlich in einem finsteren Dickicht endlos sich im Kreise drehte. Ohne Rettung im Elend versunken, raffte sie noch nach dem Schmutz von der Straße in einem blinden Wahne, sie müßte irgendwo das

Glück finden. Ob sie sich etwas darunter vorstellte? Ob es nur ein dunkles, angeborenes Gefühl war, ein halbverstandener Drang aus der Schwere des Lebens weg? Oder etwas wie die Ahnung einer Melodie, die man einmal gehört hat und die man wieder hören möchte?" Und er fährt fort: „Jammervolle Torheit der Menschen, sinnlose Verblendung, die man nicht verlachen kann, weil sie einem das Herz zerreißen! Aus dem Staube ihrer Armut, ihrer Not und Niedertracht ringen sie die Hände nach den Heiligen, nach diesen Überirdischen mit den zermarterten Leibern, mit den ausgehöhlten Wangen und den gottsuchenden Augen, die die Welt überwunden haben; von ihnen, die das Leiden geliebt und nach Leiden gerungen haben, wollen sie Linderung ihrer Leiden und was die Summe alles Erdenglücks ist: Geld. Geld, Liebe, Rausch der Sinne; auf heißem, schwerem Atem stürmen solche Gebete den Himmel und hängen sich an die ätherischen Körper der Verklärten, die ihre seligen Häupter der Ewigkeit zuwenden von der Erde weg." — Ein Blick in das Antlitz eines Kindes eröffnet eine Aussicht in unendliche Weiten; er scheint fast das „große Geheimnis" zu lichten, „das alle Rätsel löst": „Für einen ganz kurzen Moment sahen mich die flinken Springinsfeldaugen ernsthaft an, heilig ernst, wie nur Kinder blicken, in denen, wie man glauben möchte, die Seele sich zuweilen plötzlich auf ihre überirdische Heimat besinnt, auf die Schuld, um deretwillen sie leiden muß, und auf die schwere Aufgabe, die sie hienieden zu erfüllen hat." — Und später ist es wiederum ein Kinderblick, der „das letzte Geheimnis des Lebens" mitzuteilen scheint: „Das Kind wandte seinen Kopf von der Brust seiner Mutter weg und sah mich an, als vernehme es meine Gedanken, und sein großer Blick aus den träumenden Augen, die noch von den Dingen der anderen Welt voll waren, schien mir zu sagen: Kurzsichtiger Mann! Ich habe mir Entbehren und Darben gewählt, verschwiegene Marter und ruhmlose Kämpfe. Auf Dornen werde ich meinen Gang durch das Leben gehen. Aus den allmächtigen Händen Gottes habe ich mir dies Los genommen und bin hier, es zu leiden." — Aber die „uralten Rätselfragen, die einem das Herz zerreißen können", tauchen wieder und immer wieder auf: „Wahl ist vielleicht die Unsterblichkeit, und immerwährend ringen vielleicht im Geisterreiche Lichtmassen gegen das Leben, während das Erloschene hinabsinkt, schwer und bewußtlos, hinunter ohne Wiederkehr, tot." Doch „wer weiß diese Geheimnisse? Wer weiß, aus welchen unserer Tränen, aus welcher Arbeit, aus welchen Freuden uns das Kleid der Ewigkeit gemacht wird?" — Solche Fragen des Jurewitsch, des Unheimlichen

und Bedauernswerten, des Schatten unter den Lebendigen, verstummen beim Anblick seiner Schwester Galanta; diese Dirne ist eine von den „Königsnaturen, denen die Gebärden der Gnade anstehen, die aber ungelenk und störrisch sind, wenn sie die Knie beugen sollten. Gerade unter den Armen finden sich häufig solche, so daß man glauben könnte, es wären Seelen, die bei ihrer großen Wanderung einen Fürstenthron verlassen hätten und jetzt im Gewande des Elends nachtwandlerisch unter dem Traumzwange längst vergangener Vergangenheit, sich die armseligen Fetzen vom Leibe rissen, um sie lächelnd und nachlässig, als schöpften sie aus unversiegbarem Überfluß, Ärmeren zu reichen". — Der Gedanke, der hier nur leise anklingt, aber gewinnt schaudernde Wirklichkeit in der „ungeheuren Melancholie der einsamen, geraden, langen Straße starrer Paläste", durch die das dunkle Lied des bettelnden Elendgrafen sich ewig wiederholend hinrollt. Den Mann, der von seinem Fenster aus allein auf ihn heruntersieht, überfällt es seltsam und unheimlich. „Es war mir gerade, als hätte jemand mich lange angesehen, oder als hätte jemand sich neben mich gestellt, ein häßlich unheimliches Gefühl, das ich nicht sofort abzuschütteln vermochte. Wer weiß, dachte ich, ob in eben diesem Hause die Vorfahren des alten Bettlers wohnten, der ja einem sehr alten und vornehmen Geschlecht unserer Stadt entstammte, und ob einer von ihnen jetzt geisterhaft neben mir steht und mit durchdringenden Augen auf diesen Sohn seines Geschlechtes heruntersieht? Wer mag je das Rätsel lösen, wie ihre Seelen sich berühren und ineinander übergehen? Oder er selber war vor Jahrhunderten ein prunkender, überstolzer Herr in diesen Räumen, und wie man oft, ohne es zu merken, den bekannten Weg nach einem Hause einschlägt, wo man früher lange wohnte, zog es ihn in diese finstere Straße von Palästen, und seine Seele singt das dunkle Lied des Heimwehs, das der trunkene alte Bettler nicht begreift." — Die Weihnachtsfeier in der Kirche bringt dieselben Fragen wieder. „Die Musik wurde mir eins mit den jagenden Wolken und dem weißen Gestirn dahinter, und alles zusammen schwebte wie etwas Ewiges, Himmelhohes und Geheimnisvolles über unserer Vergänglichkeit. Wo waren die Millionen von Menschen, die seit Jahrhunderten an dieser Stelle gebetet hatten, dumpfe Gedankenlosigkeit oder ein Gefühl von Würde und Unsterblichkeit in der Brust, alle gleich flüchtig, hinfällig und ohnmächtig unter dem ewigen, unerreichbaren Monde. Wo waren sie? Vielleicht immer noch hier auf derselben Stelle und ich einer von ihnen? Unser Kommen und Vorübergehen war vielleicht nur scheinbar wie das der Wellen im Meere, und mir fehlte

nur die Besinnung, um zu wissen, wer die kleine Anetta war, deren Anblick mich so traurig machte." — Gleichsam den Brennpunkt aller dieser Strahlen, der geheimnisvollen Boten aus einer anderen Welt, aber bildet, ähnlich wie in „Vita somnium breve", eine große Vision, die unmittelbar auf die schrecklichste Szene des Ganzen folgt. Es ist Karfreitag, und in der Tiefe der Kirche ertönt eine Musik, von welcher der Erzähler sagt: „Ich hörte den Akkord nicht nur, sondern sah ihn wie eine Blume aus Gold sich langsam öffnend zu einer Schale entfalten, aus der sich Gnade auf die elenden Menschen ergießt. Eine andere, unsichtbare Welt hatte sich aufgetan, die ebenso lauter, süß, wahr und selig war, wie die unsere falsch, unflätig, verdorben, verzweifelt. Es gab also etwas Hohes und Schönes, etwas, das unendlich höher über mir stand, als ich über den Unglücklichen, die ich verabscheute, und dies Göttliche beugte sich mit wärmster, liebendster Seele auf uns alle herab. — Ich hätte auf die Knie stürzen und Tränen der Anbetung vergießen mögen und allen, die in der Kirche waren, das himmlische Geheimnis entdecken."

Und doch ist es dies Werk, das, so wie es am deutlichsten die Stellung außerhalb der Wirklichkeit, der Erscheinung, kennzeichnet, so auch am leidenschaftlichsten in die Wirklichkeit hineinverlangt. Die Musik des Ganzen ist hier nicht die Macht, die weltüberwindend, weltenfern, in sicherem Jubel ihrer eigentlichen Heimat zustrebt. Vielmehr aus ihr her verlangt sie stets wieder ungestüm in das „wilde, schreckliche, wundervolle Land des Lebens". Vergleichbar jenem Grabeslied, einer „süßen Melodie, gleichsam die Wonne des Lebens, die klagend, sehnsüchtig, schmeichelnd und sich selber beweinend dem Toten nachschwebte", läßt sie uns nichts stärker fühlen als „die große Klage des Lebens um seine Schönheit und seine Vergänglichkeit und seine Blindheit. Warum, wenn ich schön bin, muß ich vergehen, und wenn ich schrecklich bin, warum bin ich?" „O rätselhafte, entsetzliche und wonnevolle Fahrt!" Die Erlösten, die „vor dem großen Triumphtor des Paradieses" stehen, die, den Schmerz und die Vergänglichkeit des Individuums tief unter sich, in das All, das „majestätische Einerlei der ewigen Gottesruhe" eingegangen sind, begehren nach ihr zurück mit jenem Hymnus, der das Stärkste an lyrischer Unmittelbarkeit gibt, das diese gesamten Kunstwerke überhaupt enthalten.

Ist demnach die Triumphgasse für eine Seite dieser Kunst im höchsten Grade charakteristisch, so ist es der letzte der nicht historischen Romane „Von den Königen und der Krone" für eine andere. Man kann auch bei ihm den Namen der Romantik nicht

zurückhalten. Aber während „Vita somnium breve“ ein Werk über diesen Geist war, ist der Königsroman aus ihm selbst heraus geschrieben. Und zwar ist er hier von einer ganz anderen Seite her gesehen als dort, wo wir die romantische Ironie im Sinne Friedrich Schlegels herauszuhören glaubten. Jetzt hat sich, könnte man sagen, der Standpunkt nach Novalis hin verschoben, und was hier anklingt, verdient eher den Namen des magischen Idealismus. Daher ist dies Buch romantisch in dem Sinne, in dem die Dichterin diesen Begriff gelegentlich einer Erwähnung eben des Novalis faßt: „Das ist ja eben die Romantik, daß dem Wunderbaren nicht nur mehr ein Winkel im Garten der Poesie gewidmet sein sollte, Sage, Märchen oder Mythos benannt, sondern daß es ein einziger Wundergarten sein sollte; etwa wie Novalis von seinem Ofterdingen wünschte, das ganze Buch solle denselben Farbencharakter behalten und an die blaue Blume erinnern.“ An die „blaue Blume“ erinnert auch dies Werk. Wenn man die Triumphgasse das metaphysischste von allen nennen kann, so ist es das märchenhafteste — in der Tat ein einziger Wundergarten. Wodurch erreicht es diese Wirkung? Das sagt uns abermals die Dichterin selbst am besten. „Das Wunderbare kann durch abenteuerliche Handlung in die Dichtung gebracht werden; ein anderer Weg, der romantische, geht nach innen und läßt aus der Nachtseite der Seele und der Natur ein magisches Licht auf das bewußte, dem Verstande zugängliche Leben fallen. Traum und Wahnsinn, zwingende Neigung und dämonischer Haß, der verwandte und doch ewig verhüllte Geist, der aus der Natur beschwichtigend, betörend, warnend zu uns zu sprechen scheint, alle Erscheinungen, die den Menschen, schwankend und sich selbst unbekannt, in Verbindung mit gewaltigen Weltkräften zeigen, gebraucht der Romantiker als Mittel, um seine Kunst ebenso schauerlich schön, rätselhaft bedeutend zu machen, wie die Welt und das Leben ist.“

Die beiden hier erwähnten Mittel zur Erreichung des „Wunderbaren“ in der Kunst finden in dem vorliegenden Roman die reichlichste Verwendung. Zunächst das stoffliche. Die Handlung — welche Bezeichnung man in diesem Fall durchaus nicht auf das beschränken darf, was sich gegenwärtig abspielt, sondern in die man alles hineinziehen muß, was fabuliert und erzählt wird — ist die denkbar abenteuerlichste und phantastischste. Es ist ihr von vornherein ein märchen- und sagenhafter Hintergrund gegeben dadurch, daß die Hauptpersonen zu Nachkommen des alten, verschollenen Königsgeschlechtes gemacht sind. Damit ist ein Born des Wunderbaren von unerschöpflicher Tiefe geschaffen, der in den bis in die

dunkelste Urzeit zurückreichenden Königsgeschichten und -liedern seinen quellenden Reichtum über das ganze Werk ergießt. Doch tritt er keineswegs lediglich als Vergangenheit in der Wiedererzählung zutage, sondern spielt vielfach gegenwärtig in das Leben der Gegenwärtigen hinein: so in Laskos und Lastaris Aufsuchen des Häuschens, in dem die Könige gewohnt haben, und der dazu gehörigen geheimnisvollen Tropfsteinhöhle, des Versteckes der Krone, so bei des kleinen Lasko erster Bekanntschaft mit dieser, so vor allem in dem großen Abenteuer Rizzos, da er zusammen mit den echten Königssprossen, in deren Vertrauen er sich eingeschlichen hat, den Versuch macht, den verlorenen Thron zurückzugewinnen, und der letzte Erbe auf der Flucht vor den Verfolgern mit der Krone ins Meer springt. Surja, die Geisterhafte, die „ohne Sehnsucht als eine Herrin in der Einöde und der Höhe" lebt, und Dragaino, von dem Rizzo sagt: „sein Mund war mir immer wie ein Siegel der Wahrheit erschienen, ein lauterer Flammenbogen, auf dem jedes schlüpfrige oder falsche Wort hätte verbrennen müssen; indem ich ihn küßte, dachte ich, daß es auch der Mund eines Helden wäre, schweigsam, streng, kühn, unerbittlich, feurig", obgleich sie zurzeit selbst leben und handeln, gleichen sie doch in Wesen und Schicksal vollkommen ihren sagenumwobenen Vorfahren, dem Sohn des Adlers, der weissagenden Rojenice und allen den anderen königlichen Ahnen. Die Maielies gibt auch unseren Eindruck wieder, mit ihren Worten: „Sie kommen mir vor wie Unsterbliche, auf dem goldenen Rauch von Feuern Schreitende, die wir unwissenden Menschen zu ihrem Gedächtnis nähren." In ihnen ist der märchenhafte Untergrund des Ganzen völlig zur Gegenwart geworden. — Indessen ist die vorausgesetzte königliche Abstammung der handelnden Personen längst nicht die einzige Quelle des Märchenhaften in der Handlung. Diese ist vielmehr so geführt, daß in dem schweifenden Abenteurerleben, welches die Kindheit Laskos und das ganze Leben Lastaris füllt, und das später in verstärktem Maße von Rizzo aufgenommen wird, alles Denkbare an seltsamen, kühnen und überraschenden Ereignissen Platz findet. Freilich verleiht jene Voraussetzung den meisten von ihnen eine besondere schimmernde Tiefe. Ihre Verbindung mit der Abenteuerlichkeit der Begebenheiten erzeugt häufig geradezu die ganz spezifischen, uralten Märchensituationen. Wir sehen das junge Königskind als Schweinehirten einsam im wilden Gebirge mit den Schrecken der Natur und des Aberglaubens kämpfen, als Schiffsjunge in die Welt geschickt, von der bösen Stiefmutter mißhandelt und zugleich verführt, der schönen, wilden Stiefschwester in Liebe er-

geben. Der rechtmäßige König, der „stolze, herrische, traurige Mann,“ in dessen Hand Ansehen, Geld und Ruhm sich unzählige Male gesammelt haben, um ebenso oft wieder zu zerrinnen, zieht, von einem blödsinnigen Sohne begleitet, bettelnd von Haus zu Haus und singt die alten Königslieder. „Lasko dachte sich seine wandernde Gestalt am äußersten Ende des Weges, den er vor sich erkennen konnte, breit und gewaltig, von einem Mantel in Fetzen umflattert, unter dessen Schutze der zierliche Jüngling folgte. Vielleicht ging er im Schlafe, welchen Vermögens er in früherer Zeit sich gern gerühmt hatte, und während er stetig durch die tönende Einöde schritt, schwangen sich die unerschöpflichen Zaubergeburten des Traumes durch seine Seele. Das Rollen des Windes wurde zuweilen so stark, daß es sich anhörte, als ob eine Herde wilder Rosse über die Steppe donnerte, und Lasko mußte von Zeit zu Zeit stillstehen und sich gegen den Andrang stemmen. Es schien ihm, als würde der Raum zwischen ihm und den Gestalten seiner Einbildung immer größer: hinter dem Wanderer sah er ein Volk von Geistern, hohe Luftleiber mit hochgetragenen Häuptern, eingehüllt in Gewänder, von denen nicht ein Zipfel sich im Winde rührte. Die Alten waren es, die ihrem Sohne nachzogen.“

Das letzte Beispiel, in welchem das „traumvolle Leben“ der Einsamkeit sich den Träumen des Menschen so wunderlich mischt, führt uns schon tief hinein in die andere, die innerliche Sphäre des Wunderbaren, in die „Nachtseite der Seele und der Natur“. Und diese, nach den Worten der Dichterin die eigentlich romantische Art des Märchenhaften, hat vor der anderen, so nachdrücklich jene auch vertreten ist, bei weitem den Vorrang. Während jene, die stoffliche, sich immer nur auf einzelnes erstrecken kann, hat diese den gesamten Stoff sich unterworfen und verwandelt ihn auch in seinem prosaischsten Teil in ein wunderbares Märchen. „Alle Erscheinungen, die den Menschen schwankend und sich selbst unbekannt in Verbindung mit gewaltigen Weltkräften zeigen“, sind hier herangezogen. Der Mensch ist in diesem Werke weniger, als in irgendeinem anderen, „selbständiges Individuum“, sondern „Glied des Weltalls, in welchem die großen, kosmischen Rhythmen und Ströme pulsieren“, das „nicht nur ebenso, sondern mehr von fremden, unterirdischen Mächten geleitet wird, als von seinem eigenen Kopfe“. Wörtlich paßt auf ihn die Schilderung, welche die Dichterin in ihrem Kapitel „der Mensch in der romantischen Weltanschauung“ gibt. „Er ist in Wirklichkeit eine Welt und eine Erde im Kleinen; in ihm leben die Elemente, in ihm die unbezähmte Wildheit der Tiere, zuletzt und oft

zumindest der menschliche Gedanke. Schon der erste Mensch erbte eine Vergangenheit von Jahrhunderten; aber noch jetzt gehen durch das Pflanzliche in ihm die Urelemente der Schöpfung in ihn über. Das vegetative oder Gangliensystem ist die Wurzel, die sich jenseits des Tageslichts, des bewußten Einzeldaseins, in den Kosmos verbreitet und klimatische, anorganische und organische Einflüsse aufsaugt; es verbindet mit der Nacht, der Natur, der Allgemeinheit." Diese „romantische" Menschenschilderung ist hier bis zu einem solchen Grade durchgeführt, daß wir von einem identischen Individuum kaum mehr reden können. Die Persönlichkeit behauptet sich nicht als selbständiges, substantielles Etwas gegen die kosmischen Einflüsse, vielmehr ist sie in jedem Augenblick das Produkt ihrer momentanen Konstellation und ändert sich mit dieser. Wenn die Wirklichkeit uns feste Form und undurchdringliche Masse bietet, und die Kräfte und Einflüsse, die diese zustande gebracht haben, uns meist im Dunkel bleiben, so ist sie hier eben dadurch zum Märchen gemacht, daß gleichsam durch sie durchgesehen wird, durch ihre schwere Substantialität durch — diesmal nicht auf ein Metaphysisches, sondern auf das Spiel der konstituierenden Elemente. Damit ist diese Substantialität in physischer und psychischer Hinsicht aufgelöst, wir sehen nicht Dinge, weder körperliche noch seelische, sondern Kräfte, durchsichtige Lebensgeister, deren unaufhörliches Durcheinanderfluten aus natürlichen und geistigen Bestandteilen untrennbar verwebte, jeden Augenblick wechselnde Stimmungsbilder zustande bringt. Die Auflösung aber geht noch weiter, indem sie die entgegengesetzte Richtung nimmt. So wie jene Bilder einerseits das dunkle, mystische Grundwesen des Seienden in sich enthalten, so schöpfen sie andererseits die letzte und feinste Essenz von ihm ab. Man könnte vielleicht sagen, daß wir die Erscheinungen des Lebens mit normalen Sinnen in einem gewissen Mittelzustand zu erblicken pflegen: so wenig wie die Kräfte, welche sie hervorgebracht haben, sehen wir die Resultate, welche sich aus ihnen schließlich ergeben. Diese beiden Pole aber umfaßt diese Kunst der Extreme, die den Fluß des Werdens begleitet, von seiner dunklen Quelle bis zum ätherischsten Zerstieben, und für die der in der Mitte liegende Zustand des anscheinend Festen, der für uns der immerwährende ist, nicht mehr als einen seiner zahllosen Momente bildet.

Dies Hin- und Hergehen zwischen äußersten Gegensätzen findet seinen Ausdruck in der Darstellung; deutlich unterscheiden wir in ihr eine doppelte Manier; neben der dunkeln Größe, der einfachen Gewalt des Märchens, das große Ereignisse wie unbehauene Blöcke

aufeinander türmt, steht die zugespitzteste Feinheit in der Ausmalung komplizierter Verhältnisse auf landschaftlichem wie psychologischem Gebiet. Werden die Extreme in Beziehung gesetzt, so kommt durch ihr Zusammenspiel ein merkwürdiger Zug des Bewußten gerade in die triebhaftesten Verfassungen hinein. Wenn Lasko die Geschichten aus seinem Vorleben erzählt, so haben wir darin einerseits den höchsten Grad der Aufhebung des selbständigen Individuums, seiner Auflösung in die konstituierenden „Urelemente der Schöpfung", in den Kosmos, in seine vegetativ in ihm fortwirkende jahrhundertelange Vergangenheit; wir haben aber ebensogut andererseits hier eine letzte Verfeinerung des Individuums, eine aufs höchste getriebene Loslösung von jeder Verbindung mit den instinktiv wirkenden Naturkräften, von jedem triebhaften Müssen — das tiefste Gebundensein im freien Spiel. Die Dichterin hat auch für diese Auffassung selbst die besten Worte gefunden, wenn sie sagt: „Nichts unterscheidet so sehr Menschen hoher Kultur vom Naturmenschen, der etwas ist, etwas sein muß, weil er den blinden Willen dazu in sich hat; wir können uns und die Welt überblicken und in die zahllosen Metamorphosen, durch die wir im Laufe unserer Entwicklung hindurchgegangen sind, uns spielend hineinträumen."

Wenn demnach der Dualismus, der dies Talent charakterisiert, in jeder Form, die es annimmt, sich widerspiegelt — wenn wir ihn in der Triumphgasse auf einen letzten metaphysischen, hier, wie man sagen könnte, auf einen letzten kosmischen Ausdruck gebracht sehen, so ist hier wie dort das Moment, das ihn in seiner Einheit aufhebt, gleichsam die Beglaubigung der zugrunde liegenden identischen Persönlichkeit, die Sprache. Dort als reine Lyrik, als unmittelbares Spiegelbild des Geistes, der doch, bei allem Zwiespalt seines Weltgefühls, ein einziges, ungeteiltes Ganzes ist. Hier, indem sie mit dem verschwenderischen Reichtum ihrer Beziehungen Fernstes und Nächstes fortwährend in eines zusammenfaßt. Zugleich von üppiger Pracht und sorgfältiger Abgewogenheit, verschmilzt sie in jedem ihrer Teile die dunkle Urmacht instinktiven Lebens und die subtilsten Nuancen der bewußten Individualität, läßt sie Physisches und Psychisches, alle Formen und Phasen des Seins verwirrend durcheinander blitzen. Die dieser Kunst eigenen unplastischen Bilder, die durch eine Häufung aufs feinste berechneter Vergleichsobjekte aus allen Gebieten ihren Gegenstand zwingen, das Äußerste an Stimmungswirkung herzugeben, sind in diesem Werke weitaus am zahlreichsten und charakteristischsten vertreten. Rizzo erzählt von Surja, „jahrelang hätte das Gefühl ihres Wesens ihn süß und

unheimlich durch die Wildnis begleitet. Oft, sagte er, wenn ich des Nachts zwischen den breiten Hügeln der Wüste lag und den lautlosen Umschwung der Riesensterne beobachtete, während die Beduinen und Kamele um mich her schliefen, kam sie von weither als ein schwarzer Schwan durch die kühle blaue Luft, tönend wie Kristall, und senkte sich todbringend wie ein großes, weiches Tuch auf mich herab. Oder an heißen Tagen, wenn ich betäubt und verschmachtet auf schattenlosen Sandwegen ritt, kam sie als eine bunte, spiegelglatte Schlange, bannte mein Tier mit der Zauberei des Blicks und streckte, an seinem schaudernden Halse sich aufringelnd, ihr dreieckiges Paradieseshaupt nach mir." Natur und Seele, der Charakter der Landschaft und die menschliche Erinnerung verbinden und durchdringen sich gegenseitig und erzeugen so, indem die erstere beseelt, die letztere mit einem Hauch geheimnisvoll-vegetativer Dämmerung umkleidet wird, eine in allen Farben schillernde Symbolik. Alle Tore sind aufgetan, alle Schranken durchbrochen, in funkelnden Kaskaden sich mischend und überstürzend, ergießt sich der Strom aller Lebenselemente in die ferne Unendlichkeit. Sehen wir ihn da und dort momentan gehemmt zu einer Gestalt sich formen, so scheinen durch ihr geisterhaftes Gefüge sämtliche Daseinsfaktoren hindurch, und die Grenzen ihrer Individualität verfließen ununterscheidbar im Allgemeinen. Diese Sprache, die mit jedem Wort vielfache Saiten unserer Empfindung in Schwingung versetzt, die alle Sinne zugleich berührt, die uns zwingt, in einem Einzelnen und durch es hindurch jedesmal ein Unendliches zu sehen, wirkt, wie ein aus zahllosen starken Gewürzen bereiteter Trank, im höchsten Grad aufreizend und berauschend. Wie sich in der Triumphgasse alle Klänge des Lebens, Schmerz und Vergänglichkeit wie Glanz und Glück, in einer metaphysischen Sphäre des Absoluten lösten, so verschmelzen sie hier zu einer einzigen großen Symphonie aller kosmischen Kräfte. Die Wirkung ist da wie dort reine Schönheit.

Kompositionell dagegen weist der Roman nicht ganz die Einheit auf, die er formell besitzt. Hier führt das kühne Hineinstellen einer Märchen- und Sagenwelt mitten in die Alltäglichkeit zuweilen zu unverklebten Rissen. Es berührt seltsam, wenn es von Lastari heißt: „Er saß groß und fremd wie ein Geist, der in die Luft einer unirdischen Welt unnahbar eingehüllt ist, zwischen den neugierig staunenden Blicken", und derselbe gleich darauf ein „vernünftiger Geschäftsmann" genannt wird. Wenn Lasko auf seiner vergeblichen Suche nach dem Vater, der bettelnd im Gebirge umherzieht und vor den Häusern die alten Königslieder singt, sich endlich entschließt,

„einige Kunden des Geschäfts zu besuchen, die in der Nähe wohnten". Man kann nicht recht glauben, daß Lasko und Lastari mit der Eisenbahn hinfahren, um in der uralten Höhle nach der Heidenkrone zu suchen. Das Abenteuer Rizzos ist undenkbar, wenn man sich vorstellt, daß der Vater und der wirkliche Bruder der Geschwister, mit denen sie doch jedenfalls in irgendeiner Korrespondenz standen, sowie Rizzos Eltern mit Telegraph, Post und Eisenbahn in wenigen Stunden erreichbar sind; es gehört in eine Sagenzeit, wo die Gebirge unzugänglich, die Entfernungen durch kein modernes Verkehrsmittel überbrückt sind, und man folglich keine sicherere Art der Legitimation kennt als die durch verschollene Gesänge und intime Kindheitserinnerungen. Hier stört die gegenwärtige Wirklichkeit — an anderen Stellen würde sie stören, wenn ihre Bedingungen nicht unmerklich verwischt wären. So ist Moga die Dienerin des Märchens, die ihre Herrschaft mit „du" anredet, der gegenüber Lasko seiner Frau als „die Maielies" erwähnt. So sind die Namen alles echte Märchennamen, die eine Fülle von Märchenstimmung schon allein mit sich führen; Surja und Dragaino klingt uns nicht anders als Skardo, Ljuburno, Jegorju, und Zarro, und es ist bei jenen so unmöglich wie bei diesen, irgendwelche beliebigen modernen Namen an ihre Stelle zu setzen. Wie ihre Vorfahren, sind die Nachkommen der alten Könige stets nur mit dem Vornamen genannt, und wir stutzen geradezu, als ein einzigesmal die Tatsache erwähnt wird, daß sie auch einen Familiennamen tragen.

Ist die Triumphgasse der unvermittelte Ausdruck des zugrunde liegenden Talentes, so hat es sich in diesem Werke gleichsam seine Personifikation geschaffen, und zwar in der Persönlichkeit Laskos. Sie greift infolgedessen über das streng geschiedene Zweierlei, in das fast alle Helden der Romane ganz von selbst sich gliedern, hinaus, indem sie die Extreme, die, als Grundlage dieser Kunst, in jedem ihrer Produkte in einer anderen Form auftauchen, in sich vereinigt. Der „liebenswürdigste von Gottvaters Engeln", von dem es doch zuweilen scheint, als ob er „einen Teufel im Leibe habe", so wie auch sein „Engelsantlitz" sich im Augenblick in ein „Gassenbubengesicht" verwandeln kann, mit dem „trotzigen, ewig wankenden, unüberwindlich getreuen", oder wie es anderswo heißt, mit dem „ewig rasenden oder weinenden Herzen", in seinem „anregenden Durcheinander von Ernst, Spaß, Spott und Wehmut", dessen leicht wie ein Hauch bewegte Seele im kürzesten Zeitraum die ganze Skala denkbarer Zustände durchläuft, jedem minimalsten Einflusse nachgebend ihre Gestalt verändert, der die eine wechselvolle Existenz

nicht genügt, um ihre unendlichen Möglichkeiten darin auszudrücken, sondern die zu diesem Zweck über Jahrhunderte gebieten muß — er ist das getreuste Bild des Menschen, bei dem der „unbewußte Zusammenhang mit der Welt" so stark ist, daß er ihn geradezu zum willenlosen Spielzeug der kosmischen Kräfte macht, und der doch andererseits in höchster und losgelöstester Willkür in die „zahllosen Metamorphosen" des Lebens überhaupt sich „spielend hineinträumen" kann. So bewußt überblickt er sie, hält er sein eigenes Wesen und das aller anderen in der Hand, daß er alle in ein „verliebtes Wohlwollen für seine Person hineinzaubert", indem er nach Bedarf und Belieben in jede Seinsart hineinschlüpft, „den Treuherzigen, den Jovialen oder den Gestrengen spielt" — und doch muß er wieder von sich sagen: „ich sitze auf einem Wagen und fahre mit wilden Rossen, die ich nicht bändigen kann", und die Maielies weiß von ihm, „seine Seele steht zitternd und schaudernd beiseite und weint bittere Tränen, während Haß und Tücke über seine Lippen strömen". Aber dieser dichterische Charakter, der ein Letztes an Gestaltlosigkeit, an ewigem Wechsel unvereinbarer Gegensätze bedeutet, ist gleichwohl gehalten durch einen Rhythmus von solcher Sicherheit, Eindringlichkeit und Unverkennbarkeit, daß er, bei allen obigen Eigenschaften, eine der markantesten dieser Romanfiguren bildet. Seine Einheit ist, wie die der Triumphgasse, eine durchaus lyrische, und so wenig wie dort bei dem ganzen Werk, läßt sich bei diesem einzelnen Charakter über der verwirrenden Mannigfaltigkeit der Komposition der Grundton verlieren. Wenige Worte können über ihn hinfahren „wie ein rascher Sturm, der verschlossene Pforten aufreißt", und stolze, herrliche Bilder jagen sich vor ihm; „aber zugleich wußte er, daß alles, was er träumte, nichts als Schaum seiner Seele war, der hochfahrenden, unersättlichen, die keine Kraft hatte, sich den Purpur umzuhängen, nach dem sie dürstete, der das Höchste nicht genügte, und die auch das Geringste nicht erringen konnte". Er, dessen Gesicht das eines „zarten Kindes ist, das gewohnt ist, das Leben zu fürchten und nach innen zu weinen", kann nicht handeln, sondern er „blickt mit verwaisten Augen nach den Sternen und spricht träumerische Dinge"; er steht bald dem Leben gegenüber „mit der krankhaften Kraft eines jähen Hasses", bald staunt er es an, aber auf alle Fälle macht es ihn elend, „wie manche Menschen von den starken Gerüchen der Lilien und Hyazinthen krank werden, die sie doch lieben". Der Tod hat an seiner Wiege gesessen, und durch alle großen Hoffnungen und Verwirrungen des Lebens erklingt ihm sein Singen: „Mein bist du, mein bist du!" Lockt es ihn zur Lust, so

hört er eine müde Stimme, die sagt, „wozu? Ach, wozu?“, und gibt er sich ihr dennoch hin, so übertönt auch die höchste Wonne nicht das unaufhörliche Flüstern: „Es ist nichts! nichts! nichts! nichts!“ Immer, immer, immer hat er gelitten, und alle reizenden und seltenen Kostbarkeiten, mit denen das Leben ihn vor anderen verschwenderisch begabt hat, so daß er dasteht wie eine wundervolle, fremdartige Blume auf schwankem Stengel, vermögen ihn nicht einen Augenblick darüber zu täuschen, daß er „nicht fest in das Leben eingewachsen ist“, daß er stets — zugleich ein „Vertriebener“ und ein „Auserwählter“ — der „Fremdling von den Sternen“ bleibt.

LEBENSLAUF

Ich, Frieda (Elfriede) Gottlieb, bin geboren am 16. November 1885 zu St. Johann bei Saarbrücken in Preußen als Tochter des Landgerichtsrats Adolf Gottlieb und evangelisch getauft. Ich besuchte zuerst eine städtische Höhere Töchterschule in Saarbrücken, dann eine private in Kaiserslautern, dann die Schule des Großherzoglichen Victoriapensionats in Baden-Baden, dann die desselben Instituts in Karlsruhe. Im Herbst 1905 trat ich nach privater Vorbereitung in die Untersekunda des humanistischen Mädchengymnasiums zu Karlsruhe ein, besuchte dessen vier oberste Klassen und bestand daselbst im Herbst 1909 die Reifeprüfung. Von den neun Semestern meiner bisherigen Studienzeit verbrachte ich die ersten drei in Heidelberg, die folgenden sechs in Freiburg i. Br. und beschäftigte mich in erster Linie mit Literatur, Philosophie und klassischen Sprachen. Mein Hauptfach im Examen war Literaturgeschichte (Professor Witkop), meine Nebenfächer Philosophie (Geh. Hofrat Professor Rickert) und Griechisch (Geh. Hofrat Professor Schwartz). Ich promovierte am 28. Februar 1914 summa cum laude.